BEYOND »ETHNIC CHICK LIT«

Sandra Folie

Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich



[transcript] Gegenwartsliteratur

Sandra Folie
Beyond »Ethnic Chick Lit« –
Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich

Gegenwartsliteratur | Band 16

Meinen Eltern

Sandra Folie (Dr.in phil.), geb. 1988, ist Universitätsassistentin an der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien. Von 2016 bis 2019 war sie DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und wurde 2020 für ihre Dissertation mit dem Preis der Österreichischen Gesellschaft für Geschlechterforschung (ÖGGF) ausgezeichnet. Ihre Forschungsschwerpunkte sind zeitgenössische Literaturen von Frauen*, neue Weltliteraturen, komparatistische Imagologie und Intersektionalität.

Sandra Folie

Beyond »Ethnic Chick Lit« – Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich

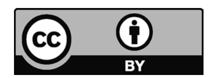
[transcript]

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB-822-G



Universität Wien, Dissertation, 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Miss X, photocase.com/229932, A happy Easter picture, 2011 (bearbeitet)
Lektorat: Jan Wenke
Satz: Mark-Sebastian Schneider
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6201-6
PDF-ISBN 978-3-8394-6201-0
https://doi.org/10.14361/9783839462010
Buchreihen-ISSN: 2701-9470
Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Too many feminist writers attempting the ›book as bombshell‹ approach to a theory of gender and power begin with the disclaimer that they cannot possibly say anything about women who are not white, or straight, or rich, or cissexual, or mothers, or employed as full-time writers in London or New York City. That's their experience, and they can't speak for anyone else or reading what anybody else has written, unless those writers are straight, white, wealthy, married professionals, too.

Hey, girls, we're all the same in the end, aren't we?

The idea that there is any such thing as Everygirl, a ›typical‹ woman who can speak to and for every other person on the planet in possession of a vagina, is one of the major sexist fairy tales of our time. Patriarchy tends to see all women as alike; it would prefer that we were all interchangeable rich, pretty, white, baby-making straight girls whose problems revolve around how to give the best blow jobs and where to buy diet pills. No man would ever be expected to write a book speaking to and for all men everywhere just because he happens to have a cock.[1]

Laurie Penny

›[C]hick lit‹ is in the eye of the beholder. I love that women feel that my words resonate with their experiences. As an added bonus, it has been scientifically proven that you can have a penis and still enjoy my books.

[…]

I'm Asian American, and I am a writer. I see myself as an individual, and I have been fortunate enough to have had my experiences resonate with a lot of Asian readers but also with other ethnicities, for which I feel humble and grateful. To walk the line between representing an entire group and expressing a singular point of view is a minefield of other people's expectations. I want to tell the truth through my own lens, and if readers think, »Hey, that's happened to me, too,« then I feel gratified. But you can't please everyone, and when others want to hold you up as a representative, you can't let it affect you too much.[2]

Kim Wong Keltner

1 Laurie Penny: *Unspeakable Things: Sex, Lies and Revolution*. London et al.: Bloomsbury 2015, S. 10f.

2 Kim Wong Keltner zit. in Erin Hurt: »Interview with Kim Wong Keltner«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre*. New York/London: Routledge 2019, S. 197-202, hier S. 197.

Verzeichnisse

Abbildungsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

Siglenverzeichnis

C Franco Moretti: »Conjectures on World Literature«. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54-68.

CL Sandra Folie: »›Chick lit ist tot, lang lebe Clit lit.‹ Die neue(n) Frauenliteratur(en) im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Sexismus«. In: Christoph Behrens/Gabriele Linke/Kristina Mühlbach/Heike Trappe (Hg.): *Populärkultur – Geschlecht – Handlungsräume: Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Berlin: LIT 2018, S. 25-55.

F Susan Stanford Friedman: »World Modernisms, World Literature, and Comparativity«. In: Mark A. Wollaeger/Matt Eatough (Hg.): *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York et al.: Oxford UP 2012, S. 499-525. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195338904.013.0021.

FA (+ Abt./Bd.) Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg. v. Hendrik Birus. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1985-2013 [Frankfurter Ausgabe].

FL (+ Absatznummer) Sandra Folie: »Frauenliteratur«. In: *Gender Glossar* (2016), 7 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/frauenliteratur [1.10.2021]. urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-219444.

GoR Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. New York et al.: Penguin 2008.

H Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2016.

P Rachel Donadio: »The Chick-Lit Pandemic«. In: *The New York Times* (19.3.2006), https://web.archive.org/web/20190501111624/https://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/the-chicklit-pandemic.html [1.10.2021].

S Ayu Utami: *Saman*. Aus dem Indones. übers. v. Pamela Allen. Jakarta: KPG 2015.

SB Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Constable 2017.

Abkürzungsverzeichnis

ACLA	American Comparative Literature Association
AWS	African Writers Series
BEE	Black Economic Empowerment
ICLA	International Comparative Literature Association
IWL	Institute for World Literature
GPU	Gramedia Pustaka Utama
KPG	Kepustakaan Populer Gramedia
OED	Oxford English Dictionary
Ps.	Pseudonym
TMI	too much information

Danksagung

Während der Arbeit an diesem Buch haben mich viele Personen und Institutionen unterstützt und gefördert, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Zunächst bedanke ich mich herzlich bei meinem Doktorvater, Professor Achim Hermann Hölter, für die kontinuierliche Unterstützung vor, während und auch nach den arbeitsintensiven Jahren meiner Promotion. Auch den beiden Gutachterinnen meiner Dissertation, Professorin Heike Paul und Professorin Elke Sturm-Trigonakis, möchte ich für ihre Zeit und Expertise danken. Ebenso Professor Ralph Poole, dessen Gutachten wesentlich dazu beigetragen hat, dass ich 2020 für meine Doktorarbeit den Preis der *Österreichischen Gesellschaft für Geschlechterforschung* (ÖGGF) verliehen bekommen habe. Für diese schöne Anerkennung möchte ich mich auch bei der damaligen Obperson Professorin Elisabeth Holzleithner und beim gesamten Vorstand der ÖGGF herzlich bedanken.

Besonderer Dank gebührt auch all meinen *academic partners in crime*, die mich ein Stück auf meinem Weg zur Promotion begleitet haben: Andrea Kreuter für die produktiven Jahre, die wir gemeinsam im Projektraum in der Sensengasse verbracht haben; Daniel Syrovy für die vielen Ganggespräche über die unterschätzte Bedeutung von Paratexten (und alles Mögliche); Elisabeth Lechner für ihren feministischen und popkulturellen Input; Sophie Seidler für zahlreiche gute Gespräche und nicht zuletzt auch für die Vermittlung von Chong Shen, der für mich einige chinesische Textstellen übersetzt hat und bei dem ich mich an dieser Stelle ebenfalls herzlich bedanken möchte. Der mit Abstand größte Dank gebührt aber meiner lieben Freundin und Kollegin Katharina Edtstadler, die sich nicht nur das gesamte Manuskript durchgelesen, sondern es auch geduldigst erstlektoriert und mit wertvollen Anmerkungen versehen hat.

Ohne finanzielle und auch strukturelle Unterstützung wäre meine Promotion in dieser Form nicht möglich gewesen. Ganz besonders bedanken möchte ich mich in dieser Hinsicht bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW), die mich von 2016 bis 2019 mit einem DOC-Stipendium unterstützt hat. Die Universität Wien ermöglichte mir durch ein anschließendes Abschlussstipendium, mich im letzten Semester ganz auf die Fertigstellung der Dissertation zu konzentrieren. Darüber hinaus bin ich der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät und insbesondere der Vienna Doctoral Academy (VDA) – Theory and Methodology in the Humanities

für diverse Förderungen dankbar. Die VDA hat mir neben dem Besuch von Fachkonferenzen auch die Teilnahme an der siebten Summer School des IWL – Institute for World Literature der Harvard University im Sommer 2017 in Kopenhagen ermöglicht. Der Austausch mit Kolleg*innen aus aller Welt und insbesondere auch der Besuch der beiden inspirierenden Seminare »Literary Form and the Global South« bei Professor Stefan Helgesson und »Planetary Modernisms« bei Professorin Susan Stanford Friedman waren für die methodologische Konzeption meiner Dissertation wegweisend.

Nach der Promotion ist immer noch vor dem Buch. Für die Unterstützung auf diesem zwar nicht mehr ganz so langen, aber doch auch nicht gerade kurzen Weg bedanke ich mich bei Daniel Bonanati und Katharina Kotschurin vom transcript Verlag, die mich vom Manuskript bis hin zum Buch umsichtig betreut haben. Jan Wenke danke ich für das sorgfältige Lektorat und dem Wissenschaftsfonds (FWF) für die finanzielle Unterstützung und Ermöglichung der Open-Access-Publikation. Besonderer Dank gebührt hier der anonymen begutachtenden Person meines Buchprojekts sowie Doris Haslinger und Sabina Abdel-Kader für die immer sehr rasche, geduldige und kompetente Beantwortung meiner Fragen.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner Familie und meinen Freund*innen, insbesondere auch bei meinem Partner Harald. Danke, dass ihr mich unterstützt, mir den Rücken freigehalten, mir zugehört, mich abgelenkt oder mich auch einfach nur ausgehalten habt.

Wien, September 2021

Präambel

Wo beginnt ein Buch? Für die meisten Leser*innen[1] fängt es hier an, mit dem Vorwort jenes Textes, der schriftliches Zeugnis von der jahrelangen wissenschaftlichen Beschäftigung mit einem Themenbereich ablegt. Für die Eingeweihten – das nähere private und auch akademische Umfeld der Autor*innen und natürlich für diese selbst – stellt das schriftliche Endprodukt hingegen eher einen Abschluss dar, wenn auch meist nicht den Abschluss schlechthin. Wie Karl R. Popper schon feststellte: »Kein Buch wird jemals fertig; während wir daran arbeiten, lernen wir immer gerade genug, um seine Unzulänglichkeit zu sehen, wenn wir es der Öffentlichkeit übergeben.«[2] Selbst wenn kein Buch jemals fertig werden kann, muss doch ein jedes irgendwann seinen Anfang nehmen. Der Weg zu einem Thema und die verschiedenen Wendungen, die es im Laufe der Jahre nimmt – auch das, was eben nicht daraus geworden ist –, formen einen zentralen, wenn auch meist unsichtbaren Bestandteil einer Publikation.

Wann begann also dieses Buch? Ohne dass ich damals etwas davon geahnt hätte, vor ca. sechs Jahren, beim Schreiben einer Seminararbeit über das Label »Freche Frauen(literatur)« im deutschsprachigen Raum. Die Idee dazu entstand beim Besuch einer Filiale der Buchhandelskette Thalia in Wien, wo ich mich vor einem Regal mit der Aufschrift »Freche Frauen« wiederfand, in dem sich zahlreiche pastellfarbene Buchrücken aneinanderreihten. Titel wie *Für immer vielleicht* oder *Wer zuletzt lacht, küsst am besten* in Kombination mit stilisierten Abbildungen schlanker Frauen*, von Handtaschen, Schminkutensilien und sonstigen vermeintlich femininen Accessoires erweckten nicht gerade den Eindruck ernstzunehmender Literatur bei mir – zumal

1 Die Schreibweise mit Asterisk (*) wird in dieser Arbeit verwendet, um nicht nur Frauen* und Männer*, sondern auch Personen, die sich in einem binären Geschlechtersystem nicht wiederfinden, zu repräsentieren. Die Begriffe Frau*/weiblich* und Mann*/männlich* werden in dieser Arbeit mit einem Asterisk versehen, um auf eben diesen Konstruktionscharakter der Zuschreibung Mann*/männlich* und Frau*/weiblich* hinzuweisen bzw. dafür zu sensibilisieren, d.h., sofern es sich nicht um feststehende Begriffe wie »Frauen- und Geschlechterforschung« handelt oder mit Begriffen wie etwa »Frauenliteratur« auf eine existierende Verwendungsweise Bezug genommen wird; hingegen: »Welt-Frauen*-Literatur« mit Asterisk, wenn es sich um meine Verwendungsweise bzw. ein neu geformtes Kompositum handelt oder »Literatur von, über und/oder für Frauen*«, wenn nicht bewusst auf eine überlieferte Verwendungsform referiert wird.

2 Karl R. Popper: »Vorwort zur ersten amerikanischen Ausgabe 1950«. In: Ders.: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. Bd. 1: *Der Zauber Platons* (= Gesammelte Werke in deutscher Sprache 5). 8., durchges.u. erg. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. xvii-xix, hier S. xviii.

es auch keine vergleichbare Abteilung für Männer* gab (oder gibt).[3] Geschlechtsspezifische Klassifizierungen von Büchern wie »Freche Frauen«, »Frauenliteratur« oder einfach »Frauen« vermitteln, dass romantische Liebesgeschichten ›Frauensache‹ sind, während in den anderen, meist nach formalen (z.B. Roman, Lyrik, Sachbuch) und/ oder thematischen Kriterien (z.B. historischer Roman, Krimi, Humor) geordneten Regalen die ›richtige‹ Literatur zu finden ist. Solch eine Aufstellung mag zwar, so die Argumentation der Buchhandelsketten, viele Kund*innen zum gewünschten Lesestoff führen, sie schreckt aber auch eine nicht zu unterschätzende Anzahl von Leser*innen ab, die so gar nicht erst herausfinden, dass neben Liebesromanen von Cecelia Ahern, Jojo Moyes oder Nicholas Sparks – um auch einen der wenigen unter seinem richtigen Namen schreibenden Männer* in diesem Genre zu nennen – womöglich auch ironische Klassiker wie Jane Austens *Pride and Prejudice*, Gesellschaftsromane und Krimis von Charlotte Link, Elena Ferrantes neapolitanische Romane oder etwa die Kurzgeschichten der Literaturnobelpreisträgerin Alice Munro zu finden sind.

Professor Achim Hermann Hölter, bei dem ich besagte Seminararbeit schrieb, stellte mir damals die Frage, ob das »Freche Frauen«-Label nicht eventuell mit der *chick lit* im anglophonen Sprachraum vergleichbar wäre – eine Vermutung, die sich in mehrerlei Hinsicht als produktiv erwiesen hat: Sowohl die ›frechen Frauen‹ als auch die *chick lit* sind in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre aufgekommen. Der Piper-Verlag begann 1996 damit, Kurzgeschichtenbände zeitgenössischer Autorinnen, insbesondere um Gaby Hauptmann, in einer »Freche Frauen«-Reihe herauszugeben. Im selben Jahr wird auch die Entstehung der *chick lit* mit Erscheinen von Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* und Candace Bushnells *Sex and the City* angesetzt. Beide Labels, denen bereits begrifflich eine Infantilisierung und Sexualisierung schreibender wie auch lesender Frauen* eingeschrieben ist, wurden von Verlagen, im Buchhandel und in der Rezeption verwendet. Um diesen Vergleich in Richtung einer Masterarbeit weiterzudenken, hätte sich ›gut komparatistisch‹ – zumal an einem Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft und an einer Abteilung mit romanistischem Schwerpunkt – erst einmal die Frage gestellt, wie es denn im Französischen, Spanischen und Italienischen aussieht. Die Themenwahl richtet sich dabei in aller Regel (auch) nach den eigenen Sprachkenntnissen. Wenig überraschend ist eine der häufigsten Fragen, die Komparatist*innen in Networking-Situationen stellen (und gestellt bekommen): »Was sind deine/Ihre Sprachen?« Beim Sprachlichen handelt es sich zweifelsohne um ein ebenso nachvollziehbares wie notwendiges Kriterium zur Erschließung und vor allem auch Eingrenzung eines Themas. Nur: Was tun, wenn das Thema woanders hinführt als die eigenen, in meinem Fall auf Deutsch, Englisch, Französisch und etwas Spanisch begrenzten Sprachkenntnisse?

Rachel Donadio attestierte der *chick lit* in einem Artikel in der *New York Times* eine pandemische Ausbreitung. Die seichte, kosmopolitische Literatur von Frauen* sei in Indien, Ungarn, Polen, Skandinavien, Italien und Frankreich bereits erfolgreich adaptiert worden – sogar in einigen »unerwarteten Ecken der Welt«[4] wie Indonesien, wo sie

---

3 Auch das ›Frauenregal‹ gibt es inzwischen in besagter Thalia-Filiale in der Mariahilfer Straße im sechsten Wiener Gemeindebezirk nicht mehr.

4 Rachel Donadio: »The Chick-Lit Pandemic«. In: *The New York Times* (19.3.2006), https://web.archive.org/web/20190501111624/https://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/the-chicklit-pandemic.html [1.10.2021]; Übersetzung S.F. Auf den noch häufiger zitierten Artikel wird in der Folge mit der Sig-

sastra wangi (dt. »duftende« oder »parfümierte Literatur«) genannt werde und nicht per se mit *chick lit* gleichzusetzen sei. Daraus ergaben sich für mich zunächst zwei Beobachtungen und damit einhergehend eine Reihe von Fragen: Erstens schienen – ähnlich wie im deutschsprachigen Raum – weitere länderspezifische Bezeichnungen für zeitgenössische, kommerziell erfolgreiche Literatur von, über und/oder für Frauen* in Umlauf zu sein, die mit der *chick lit* in Zusammenhang gebracht wurden. Wie standen diese Labels zueinander? Zeigten Eigenbezeichnungen wie »Freche Frauen« oder *sastra wangi*, zumal wenn die darunter zusammengefassten Autor*innen und Texte zu einer ähnlichen Zeit debütierten wie Fieldings und Bushnells *Chick-lit*-›Prototypen‹, einen stärkeren Individuationsgrad bzw. ein Überwiegen der Differenzen an? Worin bestand die Gemeinsamkeit der unter einem Label zusammengefassten literarischen Texte, abgesehen davon, dass sie von jungen Autorinnen geschrieben wurden, von jungen Frauen* handelten und damit überaus erfolgreich waren?

Die zweite Beobachtung, die ich nach der Lektüre von Donadios Artikel anstellte, war, dass sie bis auf Indien und Indonesien nur europäische Länder und Städte anführte. Wenn *chick lit* primär ein anglo-amerikanisches[5] und zunehmend auch ein gesamteuropäisches Phänomen darstellte, das gelegentlich auch bis in den globalen Süden ›reiste‹, warum dann gerade nach Indien und Indonesien? Gab es auf anderen Kontinenten, in anderen Sprach- und Kulturräumen etwa keine vergleichbaren Genres? Und warum stand Indien regulär neben europäischen Ländern, während Indonesien als »unerwartete Ecke der Welt« (P) exotisiert wurde?

Meine erste Beobachtung, dass es offenbar in Indonesien ebenso wie im deutschsprachigen Raum eigenständige Labels gab, die in einen – bis dato nicht näher untersuchten – Zusammenhang mit der *chick lit* gebracht wurden, bildete die Grundlage meiner Masterarbeit *Labelling »The New Women's Fiction«. Chick lits zwischen Sexualisierung und Postfeminismus* (Universität Wien, 2015). Darin zeigte sich, dass *chick lit* nicht notwendigerweise das einzige oder gar produktivste Tertium Comparationis meiner vergleichenden Untersuchung darstellte. Das im deutschsprachigen Raum neben den »Frechen Frauen« sehr präsente »Literarische Fräuleinwunder«[6] wies einerseits durch

le P verwiesen. Die URL mit dem vorangestellten https://web.archive.org/web verweist darauf, dass es sich um eine mit der Wayback Machine des Internet Archives gespeicherte Version der jeweiligen Webseite handelt. Da die Lebensdauer von Websites (insbes. von Blogs, Homepages, online publizierten Zeitungsartikeln) sehr begrenzt ist, verwende ich, wann immer es mir möglich ist bzw. sinnvoll erscheint, solche archivierten URLs.

5 Das Kopulativkompositum ›anglo-amerikanisch‹ (mit Bindestrich im Unterschied zu ›angloamerikanisch‹) wird hier in folgender Bedeutung verwendet: »Großbritannien und Amerika betreffend, mit englischen und amerikanischen Komponenten (versehen); etwas, das sich aus politischer, ökonomischer oder kultureller Sicht gemeinsam auf England (bzw. Großbritannien) und Amerika [primär Nordamerika und die USA; S. F.] bezieht«. Vgl. Gerhard Strauß et al.: »Anglo-, anglo-«. In: Dies.: *Deutsches Fremdwörterbuch*. Bd. 1: *a-Präfix – Antike*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Digitale Edition. Berlin/Boston: De Gruyter 2011 [1996], S. 540-543, hier S. 541. https://doi.org/10.1515/9783110907919.

6 Dabei handelt es sich um die Reaktivierung eines ursprünglich der Literatur fernstehenden Phänomens: des deutschen Fräuleinwunders der Nachkriegszeit. Der Literaturkritiker Volker Hage adaptierte diesen Begriff für junge, erfolgreiche Schriftstellerinnen aus dem deutschsprachigen Raum wie Karen Duve, Judith Hermann und Zoë Jenny. Vgl. Volker Hage: »Ganz schön abgedreht«. In: *Der Spiegel* 12 (1999), S. 244-246, https://web.archive.org/web/20190322042429/www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html [1.10.2021]. Einen guten Überblick über das Label geben: Christiane Caemmerer

den Fokus auf die ›Jugend‹ und das Aussehen der Autorinnen, andererseits aber auch durch das Interesse der professionellen Literaturkritik eine weit größere Ähnlichkeit mit der *sastra wangi* auf als die anglo-amerikanische *chick lit*, die mehr leserinnen- (Literatur *für chicks*) als autorinnenfokussiert (Literatur *von* ›Fräuleinwundern‹ oder ›Duftautorinnen‹) vermarktet wurde, und eher Fans als Kritiker*innen ansprach.

Meine Masterarbeit endet mit dem Ausblick, dass »[d]ie globale Ausbreitung und teilweise damit verbundene länder- und/oder sprachenspezifische Um- bzw. Neubenennung von Chick lit […] nach wie vor Forschungslücken dar[stellen]«,[7] und leitet damit zu meiner zweiten Beobachtung nach der Lektüre von Donadios Artikel »The Chick-Lit Pandemic« über: Vergleiche mit Literaturen außerhalb Europas/Nordamerikas stellen eher eine Ausnahme dar und machen, wenn sie erfolgen, oft einen etwas willkürlichen Eindruck.

Bei der fakultätsöffentlichen Präsentation meines Dissertationsprojektes, dessen Korpus sich zum damaligen Zeitpunkt, im Juli 2015, noch ebenso ambitioniert wie naiv über sechs Kontinente erstreckte, fragte mich Kirsten Rüther, Professorin für Geschichte und Gesellschaft Afrikas an der Universität Wien, ob und inwiefern der Weltliteraturdiskurs für mein Projekt eine Rolle spiele. Ich musste mir eingestehen, bislang noch keine oder jedenfalls keine explizite – und dies, obwohl bereits die Rede von einem ›globalen Phänomen‹ war; einem Genre, das sich über ›die ganze Welt‹ ausbreitete. Die Art und Weise, wie diese Ausbreitung beschrieben wurde, gemahnte bislang im besten Fall an eine ›ethnische‹ Diversifizierungsmaßnahme – *ethnic chick lit* von/über nicht*weiße*[8] Frauen* als Subgenre oder Variante regulärer, *weißer chick lit* – und im schlimmsten Fall gar an eine sich rasant ausbreitende Pandemie. Vielleicht lag auch in dieser pejorativen und homogenisierenden Benennungspraktik und den damit verbundenen geschlechtsspezifischen und ethnischen Vorurteilen der Grund für meine anfängliche Leerstelle in Bezug auf ›Weltliteratur‹, die mir bis dahin vor allem als Goethe'sche Idee und als Synonym für überzeitliche Klassiker und Meisterwerke geläufig war. Es sollte sich herausstellen, dass die Engführung von *chick lit* – *The New*

(Hg.): *Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2005; Katrin Blumenkamp: *Das »Literarische Fräuleinwunder«: die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*. Münster: LIT 2011.

7 Sandra Folie: *Labelling ›The New Women's Fiction‹. Chick lits zwischen Sexualisierung und Postfeminismus*. Masterarbeit, Universität Wien 2015, S. 117.

8 Weißsein und Schwarzsein bezeichnen gesellschaftspolitische Zuschreibungen und keine biologischen Eigenschaften oder reellen Hautfarben. Um ihren Konstruktionscharakter zu verdeutlichen, schreibe ich Schwarz groß und *weiß* klein und kursiv. Die unterschiedlichen Schreibweisen sollen die unterschiedlichen gesellschaftlichen Machtverhältnisse betonen: *weiß* als die dominante und privilegierte Position wie auch unsichtbare Norm; Schwarz hingegen als die von Rassismus betroffene Position. Ich orientiere mich hierbei an der wissenschaftlichen Praxis der kritischen Weißseinsforschung (insbes. an Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 4. Aufl. Münster: Unrast-Verl. 2020 [2005].) und an Empfehlungen zu einem antirassistischen Sprachgebrauch (insbes. an Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast 2011.).

Woman's Fiction[9] – und Weltliteratur – »a white-male affair in large part«[10] – keineswegs nur eine individuelle, sondern vielmehr eine disziplinäre Leerstelle betraf. Die Diskurse Welt- und Frauenliteratur zählen – ähnlich wie bis vor kurzem noch Welt- und postkoloniale Literatur[11] – nicht zu den umfassend erforschten Überlappungszonen.

Chick lit wurde bislang primär innerhalb der Anglistik und Amerikanistik erforscht. Zwar betonen Wissenschaftler*innen seit über einem Jahrzehnt das bestehende Forschungsdefizit in Bezug auf die globale Präsenz der *chick lit* – die ich im Folgenden auch als das *Chick-lit-gone-global*-Phänomen bezeichne –, überlassen dieses jedoch aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse nachfolgenden Generationen. Die Konsequenz, die sich daraus ergibt, nämlich, dass nur jemand mit sehr guten Sprachkenntnissen Nationen und Kulturen übergreifende Forschung betreiben kann, kommt letztlich einem Plädoyer für die Einzelphilologien gleich. Einem so gestalteten philologischen Anspruch könnten sich allenfalls multilinguale und in mehreren Kulturen bewanderte Komparatist*innen annähern oder gut finanzierte, langfristige und interdisziplinäre Forschungsprojekte. Dass selbst dann die Beschränkung auf zwei, drei oder – in Ausnahmefällen – vielleicht vier Sprach- und Kulturräume bestehen bleibt, tut der Relevanz der Forschung keinen Abbruch – schließlich befinden sich zwei, drei oder vier Untersuchungsräume näher an ›der Welt‹ als einer. Es drängt sich jedoch die Frage auf: Näher an welcher ›Welt‹ genau? In aller Regel werden selbst dann nicht mehrere, weit auseinanderliegende Phänomene in indogermanischen, sinotibetischen oder auch afroasiatischen Sprachen repräsentiert, was der sprichwörtlich gefürchteten Weite des Feldes auf ebenso pragmatische wie unanfechtbare Weise Einhalt gebietet. Auch hier kann mensch sich die Frage stellen, ob solch eine unumgängliche Eingrenzung primär von den individuellen Voraussetzungen der Forschenden oder auch von der Beschaffenheit und Logik des Feldes herrührt? Es macht schließlich einen Unterschied, ob am Anfang die Frage nach vergleichbaren Phänomenen innerhalb der

---

9 So lautet der Titel des ersten wissenschaftlichen Sammelbandes, der sich dem anglo-amerikanischen Genre widmete: Suzanne Ferriss/Mallory Young (Hg.): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York et al.: Routledge 2006.

10 David Damrosch: »›What is World Literature?‹ – Three Conceptions«. In: *World Literature Today* 77/1 (2003), S. 9-14, hier S. 10. Damrosch bezieht sich hier auf die Ausführungen von John Guillory: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago UP 1993, S. 32.

11 Im Jahr 2016 erschienen gleich zwei richtungsweisende Publikationen hierzu. Während Aamir R. Mufti sich in *Forget English!* vor allem mit der Verschränkung von orientalistischen Diskursen und Weltliteraturen beschäftigt, versuchte Pheng Cheah in *What Is a World?* ganz konkret postkoloniale Literatur als Weltliteratur zu denken. Vgl. Aamir R. Mufti: *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge/London: Harvard UP 2016; Pheng Cheah: *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham/London: Duke UP 2016. Im deutschsprachigen Raum hat sich der Verbindung von Komparatistik, Weltliteratur und Postkolonialismen vor allem Elke Sturm-Trigonakis zugewendet. Vgl. Elke Sturm-Trigonakis: »(Neue) Weltliteratur und (Post)Kolonialismen. Wanderungen durch die aktuelle Komparatistik«. In: Frank Zipfel (Hg.): *Fremde Ähnlichkeiten: Die »Große Wanderung« als Herausforderung der Komparatistik*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 41-67; sowie Elke Sturm-Trigonakis: »Weltliteratur als Wissenskonfiguration. Versuch einer Bilanz aus postkolonialistischer Perspektive«. In: Dieter Lamping/Galin Tihanov (Hg.): *Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures: DFG-Symposion 2018*. Stuttgart: Metzler 2019, S. 343-357. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04925-4_23.

eigenen sprachlichen Kompetenzen steht oder ob danach gefragt wird, wo sich wann welche Phänomene berührten.

Zweifelsohne wäre es möglich gewesen, französische oder spanische *chick lit* aufzuspüren und mit anglo-amerikanischer und deutscher *chick lit* zu vergleichen. Auch daraus hätte sich vielleicht ein transkontinentaler Vergleich ergeben können (z.B. frankophone afrikanische *chick lit*, hispanophone südamerikanische *chick lit* usw.). Die populärsten, am stärksten zirkulierenden und auch kontroversesten Beispiele haben mich jedoch aus anderen Sprachräumen und Weltregionen erreicht: Ayu Utamis Roman *Saman* (1998), der laut *Index Translationum* zu den zehn meistübersetzten Titeln in indonesischer Sprache gehört, als literarisch wie politisch bahnbrechend gilt und dennoch mit einem Label wie der *sastra wangi* oder *chick lit* versehen wurde; oder Wei Huis Roman *Shanghai baobei* (1999), der in China einer Bücherverbrennung anheimfiel, gleichsam aber den begrifflich harmlos anmutenden *meinü zuojia* (dt. »schönen Schriftstellerinnen«) zugerechnet und konkret mit *Sex and the City* verglichen wurde. In Saudi-Arabien sind die Exemplare von Rajaa Alsaneas Roman *Banat al-Riyadh* (2005) zwar nicht in Flammen aufgegangen, jedoch allesamt – präventiv – vor ihrer Präsentation auf der Riyadh Book Fair aufgekauft worden, während im Westen von *chick lit* ohne das ›gewisse Etwas‹ die Rede war und Marilyn Booth die Autorin und den Verlag mit dem Vorwurf konfrontierte, ihre Übersetzung ins Englische geglättet und verfälscht zu haben. Indessen hielt Helen Fielding die Entstehung arabischer *chick lit* für unwahrscheinlich, da noch keine anglo-amerikanischen Titel ins Arabische übersetzt worden wären; wirklich interessant fände sie *chick lit* aus Afrika (vgl. P).

Bereits diese, hier nur knapp angedeuteten Sachverhalte verweisen darauf, dass auf einer Mikroebene – wie der *chick lit* – offenbar ganz grundlegende Fragen an der Schnittstelle von ›Frauen-‹ und ›Weltliteratur‹ zusammentreffen: Warum wird *chick lit*, deren Sprengkraft sich im westlichen wissenschaftlichen Diskurs auf ihre Nähe oder Distanz zum (Post-)Feminismus beschränkte, in so unterschiedlichen Ländern wie China und Saudi-Arabien verboten? Inwiefern kann solch eine nationale Skandalisierung, ein westliches Label wie die *chick lit* oder eine sich an deren Genrekonventionen orientierende Übersetzung Texten zu einer transnationalen Zirkulation verhelfen? Welche genderspezifischen und kulturellen Erwartungshaltungen werden dadurch bedient und mit welchen wird gebrochen? …

Die eher ungewöhnliche Zusammenstellung meines Korpus stieß zwar einerseits – eben weil sie ungewöhnlich war – auf großes Interesse, andererseits aber auch – und vielleicht wenig überraschend – auf Bedenken. Da ich bis auf Englisch keine Sprache des von mir zusammengestellten, transkontinentalen Korpus spreche/lese und es in der Komparatistik immer noch einigermaßen verpönt ist, mit der Übersetzung von Texten zu arbeiten, hatte ich ursprünglich ein *distant reading* im Sinne einer reinen Rezeptionsstudie geplant. Mich interessierten schließlich primär die Labelingpraktiken von Literatur und weniger die im Einzelnen davon betroffenen Texte. Mir wurde jedoch schnell bewusst: Wenn es etwas gibt, das die komparatistischen Gemüter noch leichter zu erregen vermag als die Ankündigung, Primärliteratur nur oder doch hauptsächlich in Übersetzungen lesen zu wollen, so ist dies ein gänzlicher Verzicht auf die Lektüre von Primärliteratur. Mit zunehmendem Fortschritt meines Projektes konkretisierten sich diese Bedenken auch bei mir: Wenn ich keinen der Texte, die mit dem Label der *chick lit* belegt worden waren, selbst lesen würde, wäre ich womöglich – gerade in Fällen, in denen die Forschungslage eher dürftig ist – darauf angewiesen,

vieles einfach zu übernehmen. Der kritische Wert meiner Stimme ginge im schlimmsten Fall gegen null. Andererseits wären, selbst wenn ich in Übersetzungen lesen würde, wohl kaum genug Werke übersetzt, als dass ich meine Argumente von einem sehr breiten Primärliteraturkorpus ableiten könnte. Außerdem interessierte ich mich nach wie vor weniger für die Überprüfung bestimmter Genrezuschreibungen als für die Prozesse, in denen solche Zuschreibungen kreiert und ausverhandelt werden.

Ausschlaggebend für meine Entscheidung, in mein Projekt auch Primärliteratur miteinzubeziehen, war schließlich eine ganz bestimmte Form der ›Zustimmung‹, die ich auf mein *Distant-reading*-Vorhaben erhielt: Meine Herangehensweise an die *chick lit* sei völlig plausibel, da die Texte narratologisch ohnehin nicht viel hergeben würden und deren genaue Lektüre – um eine besonders extreme Äußerung zu zitieren – einer »Verschwendung von Lebenszeit« gleichkäme. Dabei handelt es sich um eine ästhetisch-elitistische Argumentationslinie, der ich mich nicht nur nicht bedienen, sondern mit der ich auch von außen keinesfalls in Verbindung gebracht werden wollte. Folglich begann ich im Frühjahr 2018 damit, mir englische oder – in den meisten Fällen – ins Englische übersetzte *chick lit* aus jenen Sprach- und Kulturräumen, die auch für mein *Distant-reading*-Korpus vorgesehen gewesen waren, zu besorgen und diese so vorurteilsfrei und ›nah‹ wie möglich zu lesen. Der Respekt vor meinem Untersuchungsgegenstand, der sich anfänglich in *distant readings* äußerte, weil ich mich den Sprachen und Kulturen zu fern fühlte, um deren Literatur adäquat aus erster Hand analysieren zu können, sollte nun auch in textnäheren Lektüren Ausdruck finden. Ich beschloss für mich, Literatur nur dann als Literatur ernst nehmen zu können, wenn ich sie auch lese. Der Weg dahin bezeichnet gewissermaßen den Zwiespalt, aus dem diese Arbeit zwar nicht erwachsen ist, der sie jedoch wesentlich zu dem geformt hat, was sie jetzt darstellt. Die Zustimmung und die Widerstände, auf die mein Thema stieß und die eine Engführung der Diskurse Welt- und Frauenliteratur ebenso betrafen wie damit in Verbindung stehende, vermeintlich (in)kompatible Methoden, schließen dabei unmittelbar an fachspezifische Diskussionen sowohl innerhalb der Komparatistik als auch der Gender Studies an. Die Arbeit wird an diesem Punkt, beim Fach- oder vielmehr Fächerverständnis und dessen transdisziplinären Dispositionen ansetzen und vom Allgemeinen zum Spezifischen, von den übergeordneten Diskursen Welt- und Frauenliteratur (vgl. Kap. 1) über die anglo-amerikanische *chick lit* (vgl. Kap. 2) bis hin zu ihren globalen Varianten (vgl. Kap. 3) voranschreiten.

Obgleich ich mir – wie wohl jede*r Autor*in – von meinen Leser*innen eine gründliche Lektüre meines Buches von der ersten bis zur letzten Seite wünschen würde, ist mir bewusst, dass dies kein besonders realistisches Szenario darstellt und nicht dem Leseverhalten von Studierenden oder Forschenden entspricht. Die einzelnen Kapitel des Buches sind deshalb weitestgehend so konzipiert, dass sie für sich allein stehen und auch separat rezipiert werden können. Querverweise im Text erleichtern das Vor- oder Zurückblättern; ein Personen- und Sachregister im hinteren Buchteil die punktuelle Lektüre. So sollte der Umgang mit diesem – zugegebenermaßen – ziemlich dicken Buch auch Querleser*innen möglichst angenehm gemacht werden.

Wien, Oktober 2019 und 2020

Einleitung: *chick lit* an der Schnittstelle von Komparatistik und Gender Studies

> »How are we to think together the destabilizing effects of queer thought and practices and the defamiliarizing potential specific to the comparative perspective, which is bound with the confrontation of diverse texts and contexts – from a cultural, linguistic, or media standpoint?«[1]

Diese Einleitung beginnt ausnahmsweise nicht mit einer Einführung in das Thema der Arbeit, *chick lit*, sondern mit der Disziplin oder, in diesem Fall, vielmehr mit den Disziplinen, in die das Thema dieser Arbeit eingebettet ist: Komparatistik und Gender Studies. Statt der selbstverständlich auch relevanten Frage, inwiefern eine Verbindung dieser beiden Disziplinen zur Untersuchung des gewählten Forschungsgegenstandes beitragen kann, steht zunächst einmal die Frage im Fokus, inwiefern eine Dissertation über *chick lit* einen Beitrag zu zentralen Diskursen der Komparatistik und Gender Studies leisten, diese bereichern, aktualisieren und vielleicht sogar weiterdenken kann. Sowohl der Komparatistik als auch den Gender Studies ist ein disziplinenübergreifender – interdisziplinärer – Charakter eigen. Darüber hinaus kann ihnen ein großes transdisziplinäres Potenzial zugesprochen werden. Transdisziplinarität wird hier als eine Art elaboriertere Interdisziplinarität verstanden, die ein besonders intensives Zusammendenken der Disziplinen erfordert und dadurch die Überschreitung disziplinärer Grenzen sowie deren teilweises Verschmelzen zur Folge hat:

> »Trans-disziplinär« meint zunächst eine Disziplinen über-greifende Form des Diskurses, die im Gegensatz zur Interdisziplinarität nicht versucht, die Disziplinen in ihren und aus ihren abgesteckten Grenzen und wissenschaftlichen Herangehensformen heraus an eine Thematik zusammenzubringen. Transdisziplinarität meint den in den je unterschiedlichen Thematisierungen enthaltenen gemeinsamen Gehalt, der die Disziplinen untereinander, möglicherweise sogar in ihrem Anliegen, verbindet. Dieses den je

1 Pierre Zoberman: »Appel à communications. Littérature comparée et *Gender – Queer*: vers un dépassement des identités? (Paris)«. In: *fabula.org* (16.12.2015), https://web.archive.org/web/20160414210621/www.fabula.org/actualites/litterature-comparee-et-gender-queer-depassement-identites_71752.php [1.10.2021], hier zitiert aus der englischen Fassung des Calls.

> unterschiedlichen Themen gemeinsame Thema wird existenzialanalytisch zur Sprache gebracht. Transdisziplinär heißt in diesem Sinne auch trans-kategorial.[2]

Bevor auf die hier im Zentrum stehende, disziplinenübergreifende Form des Diskurses, die *chick lit* als Welt-Frauen*-Literatur, eingegangen wird, folgt ein knapper Abriss neuerer Tendenzen innerhalb der Komparatistik, der Gender Studies und schließlich einer sich daraus ableitenden intersektional ausgerichteten Komparatistik.

Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft – Komparatistik

Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft – insbesondere letztere, wenn eine analytische Unterscheidung zwischen den beiden vorgenommen wird[3] – beschäftigt sich traditionell mit den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der Literaturen verschiedener Sprach- und Kulturräume. Neuere Beschreibungen der Disziplin als »quixotic«[4] oder als »spannend oszillierendes Vexierbild«, das »Vieles in Einem und Eines als Vieles ist, gleichermaßen epistemisch-disziplinäre *discordia concors* wie *concordia discors*«,[5] deuten an, dass sich die 1989 von Ulrich Weisstein formulierte Frage nach dem eigentlichen Forschungsgegenstand der Disziplin – »What is to be compared with what, by whom, to what end, and under what conditions?«[6] – auch im 21. Jahrhundert noch in ständiger Aushandlung befindet. Einen Meilenstein im Hinblick auf die Ausweitung der Disziplin, die sich teilweise auch terminologisch in der Selbstbezeichnung als Komparatistik anstelle von Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft bzw. *comparative (cultural) studies* anstelle von *comparative literature*

---

2 Konstanze Schwarzwald: »Empraktische Transdisziplinarität«. In: *hgb-leipzig.de* (o.D.), S. 1, https://web.archive.org/web/20201019072235/www.hgb-leipzig.de/leib/Transdisziplinaritaet.doc [1.10.2021]. Auch Rainer Greshoffs sozialwissenschaftliche Definition von Transdisziplinarität als Bildung von »Wissen über die Wortgebräuche bzw. die Begrifflichkeiten der Disziplinen in ihrem Verhältnis zueinander« und damit einer »konzeptuellen Vermittlungsbasis«, die überhaupt erst dafür sorgt, »daß die interdisziplinären Forschungsergebnisse so beschaffen sein können, daß man auf ihnen aufbauen kann«, war wegweisend für diese Arbeit. Vgl. Rainer Greshoff: »Interdisziplinarität und Vergleichen«. In: Peter V. Zima (Hg.): *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*. Unter Mitarb. v. Reinhard Kacianka u. Johann Strutz. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S. 29-45, hier S. 31.

3 Nach Achim Hölter und Rüdiger Zymner »lassen sich in systematischer Hinsicht Allgemeine Literaturwissenschaft und Vergleichende Literaturwissenschaft als wesentliche, jedoch wechselnde ›Standbeine‹ bzw. ›Spielbeine‹ der Komparatistik bestimmen, deren Zusammenhang indes vielfach problematisch, sogar umstritten war und ist«. Achim Hölter/Rüdiger Zymner: »Einleitung: Konturen der Komparatistik«. In: Ders./Achim Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 1-4, hier S. 1. Dieses umstrittene Verhältnis zwischen Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft liege »nicht allein an unterschiedlichen Traditionen der Konzeptualisierung […], sondern auch an der problematischen Unterscheidung zwischen vermeintlich rein theoretisch und vermeintlich rein historisch ausgerichteter Literaturforschung«. Vgl. Rüdiger Zymner: »Allgemeine Literaturwissenschaft«. In: ebd., S. 5-7, hier S. 6.

4 David Damrosch/Natalie Melas/Mbongiseni Buthelezi: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton et al.: Princeton UP 2009, S. ix-xvi, hier S. ix.

5 Hölter/Zymner: »Einleitung: Konturen der Komparatistik« (2013), S. 1. Hervorhebung im Original.

6 Ulrich Weisstein: »Lasciate Ogni Speranza: Comparative Literature in Search of Lost Definitions«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 37 (1988), S. 98-108, hier S. 99f.

(studies) niedergeschlagen hat, stellt der *Bernheimer Report* (1993)[7] dar; insbesondere folgende vielzitierte Passage, die als Kernaussage gehandelt wird:

> The space of comparison today involves comparisons between artistic productions usually studied by different disciplines; between various cultural constructions of those disciplines; between Western cultural traditions, both high and popular, and those of non-Western cultures; between the pre- and postcontact cultural productions of colonized peoples; between gender constructions defined as feminine and those defined as masculine, or between sexual orientations defined as straight and those defined as gay; between racial and ethnic modes of signifying; between hermeneutic articulation; and much more. Those ways of contextualizing literature in the expanded fields of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary study according to authors, nations, periods, and genres that the term »literature« may no longer adequately describe our object of study.[8]

Die zahlreichen, von Bernheimer beschriebenen Überschneidungen bedingen einerseits die sogenannte (und mit einiger Regelmäßigkeit ausgerufene) Krise der Komparatistik,[9] da ein unklares bzw. sich ständig veränderndes Forschungsgebiet nach innen verunsichern und nach außen eine große Angriffsfläche bieten kann; andererseits steckt in dieser Offenheit und Komplexität gerade auch das Potenzial der Disziplin. An Letzteres appellierend, verortet Steven Tötösy de Zepetnek die Vergleichende Literaturwissenschaft innerhalb einer Vergleichenden Kulturwissenschaft *(comparative cultural studies)*, die er folgendermaßen definiert: als ein

> field of study where selected tenets of the discipline of comparative literature are merged with selected tenets of the field of cultural studies meaning that the study of culture and culture products – including, but not restricted to literature, communication, media, art etc. – is performed in a contextual and relational construction and with a plurality of methods and approaches, inter-disciplinarity, and, if and when required, in-

---

7 Beim *Bernheimer Report* handelt es sich um den dritten der ca. alle zehn Jahre erscheinenden *State of the Discipline Reports* der American Comparative Literature Association (ACLA). Im Gegensatz zu den vorhergehenden Berichten von Harry Levin (1965) und Thomas Greene (1975) wurde jener von Charles Bernheimer erstmals zusammen mit Antworten anderer Wissenschaftler*innen in einem Band (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, 1995) publiziert. Damit wurde ein Wechsel von einer relativ autoritären (einstimmigen) zu einer offeneren (vielstimmigeren) Beschreibung des State of the Art der Disziplin vollzogen.

8 Charles Bernheimer: »The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century«. In: Ders. (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism.* Baltimore: Johns Hopkins UP 1995, S. 39-48, hier S. 41f. Vgl. auch Susan Bassnett, die mit ihrer provokanten Formulierung: »Today, comparative literature in one sense is dead«, einen ähnlichen Standpunkt wie der weitaus öfter zitierte *Bernheimer Report* einnahm. Vgl. Susan Bassnett: *Comparative Literature: A Critical Introduction.* Oxford et al.: Blackwell 1998, S. 47.

9 Liu Xiangyu gibt einen knappen Überblick über (den Topos) der ›Krise‹ in der Vergleichenden Literaturwissenschaft, beginnend mit René Welleks Aufsatz »The Crisis of Comparative Literature« (1958) und andauernd bis heute. Vgl. Liu Xiangyu: »Reflections on the Crisis of Comparative Literature as a Discipline«. In: *Frontiers of Literary Studies in China* 4/3 (2010), S. 321-339. https://doi.org/10.1007/s11702-010-0101-y.

> cluding team work. In comparative cultural studies it is the processes of communicative action(s) in culture and the how of these processes that constitute the main objectives of research and study. However, comparative cultural studies does not exclude textual analysis proper or other established fields of study. In comparative cultural studies, ideally the framework of and methodologies available in the systemic and empirical study of culture are favored.[10]

Literatur- und Kulturwissenschaft sind einander in dieser Definition nicht oppositionell gegenübergestellt; Erstere wird vielmehr als einer von mehreren wichtigen Teilbereichen der Letzteren begriffen. Vergleichende Literaturwissenschaft innerhalb dieses Modells zu betreiben, bedeutet auf der Ebene der Forschungsgegenstände eine Erweiterung, wenn nicht gar eine Verlagerung vom Text hin zum Kontext; auf der Ebene der Forschungsmethoden vom Hermeneutischen hin zum Beschreibenden. Haun Saussy betrachtet in seinem, auf jenen Bernheimers folgenden *State of the Discipline Report* (2004) Literatur oder auch Literarizität – einen Fokus auf geschriebene Texte, fiktive Literatur oder gar einen Kanon – ebenfalls nicht mehr als einzigen, vorrangigen Gegenstand der Disziplin:

> The historical pattern of comparative literature's declared objects of study (always migrating, always retreating) gives no reason to think that the typical objects of cultural studies lie beyond its powers. We certainly can (and should) »do« cultural research, provided only that its topics are not handed to us as ready-mades in black boxes but can be subjected to the kinds of analysis, critique, and contextualization that the discipline has taught comparatists to perform.[11]

Ist Literatur/Literarizität zu eng, so ist Kultur – zumindest als disziplinäre Selbstbezeichnung – womöglich zu weit gefasst. Saussy plädiert daher für den Terminus Metadisziplinarität, »because it is the condition of our openness to new objects and forms of inquiry.«[12] In diese Richtung zielt auch Ali Behdad, der für einen »comparative frame of mind« plädiert, innerhalb dessen Primärliteratur nicht automatisch privilegiert und anderen Forschungsgegenständen vorgezogen wird:

> What this implies is that the practice of comparison entails situating any cultural object in relation to whatever else there is. Neither invested in the intrinsic connections between cultural or literary objects, as traditional practitioners of comparative literature aimed to accomplish, nor attempting to disclose the incommensurable differences, as

10 Steven Tötösy de Zepetnek: »From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies«. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1/3 (1999), S. 1-16, hier S. 14f. https://doi.org/10.7771/1481-4374.1041.

11 Haun Saussy: »Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives, and Selfish Genes«. In: Ders. (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP 2006, S. 3-42, hier S. 22.

12 Ebd., S. 23.

> postcolonial comparativists have done, a comparative frame of mind looks for meaningful patterns in whatever literary object or cultural archive one happens to study.[13]

Behdad behauptet ebenso wenig wie Tötösy de Zepetnek oder Saussy, dass Literatur nicht als vorrangiges Studienobjekt gewählt werden sollte. Seine Absicht ist es vielmehr, auf ein noch zu wenig genutztes Potenzial der Komparatistik hinzuweisen: »the potential of framing our work in such a way that our method of approach, and not solely our content of choice, drives our research.«[14] Wenn der Vergleich und nicht nur das Thema der Wahl – meist Literaturen in zwei oder mehreren Sprachen – die Forschung anleitet, rückt auch die Transdisziplinarität einer Komparatistik, die zunehmend »processes, networks, and fluid formations« verfolgt – »the cultural effects of mobility, and the mobility of cultural effects«[15] – stärker in den Fokus. Diese Entwicklungen können als Reaktion sowohl auf die zunehmende Medialisierung bzw. Digitalisierung als auch auf die derzeitige Globalisierungswelle gewertet werden,[16] die in enger Beziehung und Wechselwirkung zueinander stehen. Zwar besitzt die Komparatistik im Hinblick auf die (Neu-)Verhandlung traditioneller Forschungsgegenstände (z.B. Gattungen, Periodisierung, theoretische Paradigmen) und das damit einhergehende Krisen- oder auch Innovationspotenzial weder ein Vor- oder gar Exklusivrecht noch die alleinige Pflicht. Dennoch begegne sie gerade den »rigors of the globalist injunction with a heightened awareness of the Babelian ironies of disciplinary self-naming«,[17] so Emily S. Apter. Anstelle der Debatten um Allgemeine und/oder Vergleichende Literaturwissenschaft, die sich terminologisch zumindest in Bezug auf die Literatur als primären Gegenstand einig sind, rückt mit dem sogenannten *global turn* und der damit einhergehenden Reaktivierung des Weltliteraturdiskurses unter dem »vast agglomerative catchall«[18] der neuen Weltliteratur die Bedingung der Möglichkeit des Vergleichs stärker in den Mittelpunkt. Unter welchen Bedingungen ist ein Vergleich zwischen den Literaturen der Welt überhaupt möglich? Was für eine Rolle spielen nationale Kanons und Verkaufszahlen, um über Länder- und Sprachgrenzen hinweg wahrgenommen und schließlich übersetzt zu werden? Wie viel Kontext benötigt ein

---

13 Ali Behdad: »A Comparative Frame of Mind«. In: *Tamkang Review: A Quarterly of Literary and Cultural Studies* 45/1 (2014), S. 23-43, hier S. 23.

14 Michael Swacha: »Comparing Structures of Knowledge«. In: *stateofthediscipline.acla.org* (15.6.2015), https://web.archive.org/web/20160815041503/https://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparing-structures-knowledge-0 [1.10.2021]. Swacha paraphrasiert hier die *Presidential Address* von Ali Behdad beim ACLA *Annual Meeting* vom 26.3.2015.

15 Paul Jay: »*State of the Discipline* Comparative Literature and Transdisciplinarity«. In: *Inquire: Journal of Comparative Literature* 3/2 (2014), http://inquire.streetmag.org/articles/124 [1.10.2021].

16 Gemeint ist eine von nunmehr drei, vier oder fünf vorhergehenden Wellen. Ad drei Wellen: Peter Sloterdijk: *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005; ad vier Phasen: Ottmar Ette: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2012; ad fünf Schichten: Erhard Schüttpelz: »Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée I: Die fünf Zeitschichten der Globalisierung«. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: transcript 2009, S. 339-360.

17 Emily S. Apter: »Untranslatables: A World System«. In: *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 39/3 (2008), S. 581-598, hier S. 583.

18 Ebd., S. 582.

(übersetzter) Text, um einigermaßen produktiv mit anderen, womöglich kulturell und sprachlich sehr verschiedenen Texten verglichen werden zu können? Ohnehin »more vulnerable than national literatures to the charge of shortchanging nonwestern approaches because of its commitment to inclusiveness«,[19] steht einer Komparatistik, die sich auch im Sinne einer vergleichenden *Weltliteraturwissenschaft* begreift,[20] womöglich ein Fachverständnis besser an, das sich weniger auf die Literatur (z.B. Komparatistik als Literaturwissenschaft *tout court*[21]) als auf ein um Ausgewogenheit bemühtes Vergleichskonzept stützt. In dieser Arbeit wird eine vergleichende Denkweise (vgl. Behdads »Comparative Frame of Mind«), die in Bezeichnungen wie Komparatistik und *comparative (cultural) studies* in den Vordergrund rückt, als Ansporn genommen, um das Postulat, der Gegenstand (die Literatur bzw. Sprache) bestimme die Methode, wenn nicht umzudrehen, so doch zu verschieben: Die Methode (der Vergleich) bestimmt in diesem Fall auch den Gegenstand.

Frauen- und Geschlechterforschung – Intersektionalität

Ähnlich wie in der disziplinären Selbstbezeichnung Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft das Objekt Literatur klar ausgewiesen ist, besteht auch in der Frauenforschung kein Zweifel darüber, dass Frauen* erforscht werden. Was jedoch im ausgehenden 20. Jahrhundert zunehmend an Eindeutigkeit verloren hat, ist das Verständnis dessen, was Frauen* sind: »On ne naît pas femme, on le devient«,[22] wie es Si-

---

19 Ebd.

20 Einen aktuellen Hinweis darauf, dass sich nicht nur Komparatist*innen, sondern zunehmend auch komparatistisch arbeitende Einzelphilolog*innen auf diesen Überbegriff verständigen, liefert der Titel des DFG-Symposions 2018 »Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures« bzw. der gleichnamigen Publikation. Vgl. Lamping/Tihanov (Hg.): *Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures* (2019).

21 Bei der Komparatistik als Literaturwissenschaft *tout court* handelt es sich nicht um eine ausformulierte Theorie, sondern um eine Tendenz innerhalb der Komparatistik, vom Vergleich »als einer bzw. vermeintlich sogar der zentralen *differentia specifica* der Komparatistik ebenso ab[zurücken] wie von einer dominierenden Konzentration der Komparatistik auf poesiologische, methodologische oder theoretische Prinzipienfragen« (Rüdiger Zymner: »Komparatistik als Literaturwissenschaft *tout court*«. In: Zymner/Hölter [Hg.]: *Handbuch Komparatistik* [2013], S. 238-242, hier S. 238); stattdessen betrachtet Link-Heer, die die Bezeichnung »Literaturwissenschaft tout court« geprägt hat, diese als »wissenschaftliche Umgangsform mit Literatur« (Ursula Link-Heer: »Zur ›Erfindung‹ von Disziplinen gestern und heute. Plädoyer für eine kultur- und metatheoretische Orientierung der ›Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft‹«. In: Carsten Zelle [Hg.]: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*. Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verlag 1999, S. 61-79, hier S. 67), welche die Methodologien und Gegenstände der Einzelphilologien bündelt. Solch ein additives Verständnis von Komparatistik als einer Disziplin, die das Fachwissen mehrerer Einzelphilologien kombiniert, stößt jedoch im Hinblick auf Weltliteratur sehr schnell an ihre Grenzen, da die ›Beherrschung‹ von zwei oder mehreren Philologien quasi die Bedingung der Möglichkeit des Vergleichs darstellt; jedoch ist, um es überspitzt zu formulieren, ein*e Germanist*in, die auch anglistisch und/oder romanistisch (mehr als drei ›Herkunftsphilologien‹ dürften wohl eine Seltenheit darstellen) arbeitet, nicht per se mehr Weltliteraturwissenschaftler*in als ein*e Germanist*in, die sich bspw. mit ins Deutsche übersetzten Texten aus Südostasien beschäftigt.

22 Simone de Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*. 2 Bde. Bd. 2. Paris: Gallimard 1949, S. 13. Ich habe mich hier bewusst gegen die reguläre deutsche Übersetzung dieses Satzes – »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.« – entschieden, da die lautliche Rahmung durch das Pronomen »man« im Deutschen

mone de Beauvoir bereits in *Le Deuxième Sexe* (1949) auf den Punkt brachte. Die mit der Denaturalisierung von Gender einhergehenden theoretischen Neuerungen – im Wesentlichen die Kritik am binären Geschlechtersystem (Mann-Frau) bzw. seinem heteronormativen Status[23] – wurden oft vereinfachend als Übergang von einer Frauen- *(women's studies)* zu einer Geschlechterforschung (Gender Studies) beschrieben.[24] Obgleich sich die Gegenstände und Methoden der Frauen- und der Geschlechterforschung häufig überschneiden und daher Kontinuitäten erkennbar sind, ist die dahinterstehende Perspektive eine grundlegend andere. Die Gender Studies[25] postulieren im Gegensatz zu den *women's studies* »keine Gemeinsamkeiten von Frauen, die auf ihre spezifische Körperlichkeit bzw. die männliche Reaktion auf diese Körperlichkeit zurückzuführen wären«;[26] es wird nicht ›die Frau‹ oder ›die Weiblichkeit‹, sondern »das hierarchische Verhältnis der Geschlechter«[27] untersucht – Geschlecht im Sinne von Gender, d.h. eines historisch wandelbaren, gesellschaftlich-kulturellen Konstrukts. Die Gender Studies haben sich als eigenständige Disziplin etabliert, stellen aber auch – ähnlich der Komparatistik – »eine spezifische Art der Herangehensweise an kulturelle Phänomene«[28] dar, die in verschiedenen Disziplinen unterschiedlich praktiziert wird. Es ist teilweise auch von einem generellen Paradigmenwechsel, einem sogenannten *gender turn*,

---

einen etwas irritierenden Effekt haben kann. Vgl. Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Aus dem Franz. v. Uli Aumüller u. Grete Osterwald. 14. Aufl. Hamburg: Rowohlt 2014, S. 334.

23 Mit dem Begriff der Heteronormativität wird die »Naturalisierung und Privilegierung von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit« bezeichnet, die von den Gender Studies und insbesondere auch von den Queer Studies in Frage gestellt und kritisiert wird. Vgl. Bettina Kleiner: »Heteronormativität«. In: *Gender Glossar* (2016), 6 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/heteronormativitaet [1.10.2021], hier Absatz 1. urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220314.

24 Es gibt innerhalb der westlichen feministischen Theorie eine dominante Erzählung ihrer eigenen Vergangenheit mit einer klaren Einteilung in Epochen bzw. Abschnitte, die entweder als Fortschrittsgeschichte (vom liberalen, sozialistischen und/oder radikalen Feminismus zur postmodernen Gendertheorie bzw. von den naiven, essentialistischen 1970er Jahren über den *Black feminism* und die *sex wars* hin zu den differenzierten 1990er Jahren) oder aber als Verlustgeschichte (von der politischen, geeinten zweiten Welle über den Eintritt in die Academia in den 1980er Jahren bis hin zu einer Fragmentierung in multiple Feminismen und individuelle Karrieren) dargestellt wird. Beide Narrative vereinfachen die andauernden Verhandlungen von Bedeutungen, die feministische Debatten seit jeher kennzeichneten, und geben darüber hinaus eine primär anglo-amerikanische Perspektive wieder. Vgl. Clare Hemmings: »Telling Feminist Stories«. In: *Feminist Theory* 6/2 (2005), S. 115-139. https://doi.org/10.1177/1464700105053690.

25 In der vorliegenden Arbeit wird der englische Terminus Gender Studies (in eingedeutschter Schreibweise) verwendet, da er sich international weitgehend durchgesetzt hat. Zudem verweist »Gender« unmissverständlicher als das deutsche Wort Geschlecht auf »Geschlechtlichkeit als Genus«, d.h. auf Geschlecht »als historisch wandelbares, gesellschaftlich-kulturelles Phänomen«. Doris Feldmann/Sabine Schülting: »Gender Studies«. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart et al.: Metzler 2013, S. 260-263, hier S. 261.

26 Ebd., S. 260f.

27 Ebd., S. 260.

28 Ebd., S. 261.

die Rede.[29] Innerhalb der Gender Studies befasst sich insbesondere die in den 1990er Jahren aufgekommene und wesentlich von Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick und Teresa de Lauretis geprägte Queer Theory mit gesellschaftlich-kulturell konstruierten Geschlechtergrenzen.[30] Queer ausgerichtete Forschung hält dazu an, »alle Dualismen zu hinterfragen, sie zu prüfen und zu zeigen, dass diese komplexitätsreduzierenden Ansätze (weiblich/männlich, Körper/Geist, *sex/gender*) erst durch einen Perspektivwechsel der Vielfalt und Komplexität mehr Raum geben«.[31] Es wird seitens der Gender Studies zunehmend eine intersektionale Forschungsperspektive eingenommen, die es ermöglicht, »multiple Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnisse zu analysieren, die über die Kategorie Geschlecht allein nicht erklärt werden könnten.«[32] Eine solche intersektionale Perspektive findet sich bereits *avant la lettre* in der Rede *Ain't I a Woman?* (1851) der ehemaligen Versklavten und Frauenrechtlerin Sojourner Truth (1797-1883), die darin auf die schwierige Position Schwarzer Frauen* aufmerksam machte, für deren Rechte weder Schwarze Abolitionist*innen noch die *weiße* Frauenbewegung einstanden.[33] Der Begriff Intersektionalität selbst wurde 1989 von der US-amerikanischen Juristin Kimberlé Crenshaw eingeführt. Die Metapher der Straßenkreuzung *(intersection)* diente ihr dazu, auf die Überschneidungen und Verschränkungen sozialer Ungleichheiten hinzuweisen – für Schwarze Frauen* in den USA insbesondere auf eine Mehrfachunterdrückung aufgrund von *race*[34] und Gender.[35] An dem schnittmengenbezogenen Konzept der Intersektionalität wurde kritisiert, dass »Machtverhältnisse jenseits

29 Vgl. Christian Schmelzer (Hg.): *Gender Turn: Gesellschaft jenseits der Geschlechternorm*. Bielefeld: transcript 2013.

30 De Lauretis verwendete als erste Wissenschaftlerin in einer Publikation den Begriff Queer Theory. Vgl. Teresa De Lauretis: »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities«. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/2 (1991), S. iii-xviii.

31 Christian Schmelzer: »gender turn – Systematische Überlegungen«. In: Ders. (Hg.): *Gender Turn* (2013), S. 21-34, hier S. 25.

32 Carolin Küppers: »Intersektionalität«. In: *Gender Glossar* (2014), 5 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet [1.10.2021], hier Absatz 1. urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220383.

33 Vgl. Sojourner Truth: »Ain't I a Woman?« [1851]. In: *Internet Modern History Sourcebook* (1997), https://web.archive.org/web/20201012001246/http://sourcebooks.fordham.edu/mod/sojtruth-woman.asp [1.10.2021].

34 In dieser Arbeit wird durchgehend das englische *race* verwendet; zum einen, da das deutsche Wort ›Rasse‹ stärker biologisch konnotiert ist und die Anwendung des Begriffs ›Rasse‹ auf Menschen nach heutigem Wissensstand jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrt; zum anderen, weil der Begriff im Deutschen unweigerlich auf faschistische Ideologien, insbesondere die Shoah und die nationalsozialistische Vernichtungspolitik von Roma, Sinti und weiteren Ethnien verweist, die von den Nazis als minderwertig angesehen wurden. Zudem hat *race* im Gegensatz zum deutschen Begriff, insbesondere in US-amerikanischen Kontexten seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, eine Wiederaneignung und Umdeutung durch ethnisch markierte Sprecher*innen erfahren – eine Konnotation, die gerade im Kontext der Intersektionalitätstheorie zentral ist und nicht verloren gehen soll.

35 Crenshaw formuliert die Problemstellung folgendermaßen: »[I]n race discrimination cases, discrimination tends to be viewed in terms of sex- or class-privileged Blacks; in sex discrimination cases, the focus is on race- and class-privileged women« (Kimberlé Crenshaw: »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics«. In: *The University of Chicago Legal Forum* 140 [1989], S. 139-167, hier S. 140). Schwarze Frauen*, die sowohl mit rassistischer als auch mit sexistischer Diskriminierung konfrontiert sind (»combined race and sex discrimination«, ebd., S. 143), wurden vor Gericht (Crenshaw bringt Fallbeispiele) nicht als mehrfach diskriminierte Personen anerkannt, da sich die Definition von sexistischer

der Kreuzung scheinbar unbeeinflusst voneinander existieren«.[36] Aus diesem Kritikpunkt ging im deutschsprachigen Raum der Terminus Interdependenz hervor, der sich teilweise, wenn auch nicht international, als Korrektiv zum Intersektionalitätsbegriff etablieren konnte. Die »Verbindung von inter (zwischen) und Dependenz (Abhängigkeit)« verdeutlicht auch auf terminologischer Ebene, dass es primär um die »Konzeptualisierung wechselseitiger und nicht monodirektaler Abhängigkeiten«[37] geht – ein Anliegen, das auch in neueren Definitionen von Intersektionalität wie in jener sehr weit gefassten von Patricia Hill Collins und Sirma Bilge Berücksichtigung findet:

> Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis of social division, be it race or gender or class, but by many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves.[38]

Obgleich es sich bei der Intersektionalität um ein zentrales Paradigma der feministischen und genderorientierten Forschung handelt – einen Weg, um Komplexität besser verstehen und analysieren zu können –, beklagt Leslie McCall ein methodologisches Defizit: »[T]here has been little discussion of how to study intersectionality«.[39] Die wichtige Forderung nach mehr Komplexität und Inklusivität allein sage noch relativ wenig darüber aus, wie diese Komplexität in konkreten Projekten zu bewerkstelligen sei.[40] McCall kommt das Verdienst zu, konkrete Anwendungsweisen von Intersektionalität untersucht und nach ihrem jeweiligen Umgang mit komplexen Kategorien wie Gender, *race* und *class* systematisiert zu haben (für eine schematische Darstellung vgl. Tab. 1, S. 32). Den ersten von drei Ansätzen nennt sie antikategoriale Komplexität *(anticategorical complexity)*, da er auf einer Methodologie basiert, die analytische Kategorien dekonstruiert. Es wird davon ausgegangen, dass das soziale Leben viel zu komplex ist, um es mit feststehenden Kategorien adäquat beschreiben zu können,

---

Diskriminierung an den Erfahrungen *weißer* Frauen* und die Definition rassistischer Diskriminierung an den Erfahrungen Schwarzer Männer* orientierte.

36 Gabriele Dietze et al.: »Einleitung«. In: Katharina Walgenbach/Dies./Lann Hornscheidt/Kerstin Palm (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. 2., durchges. Aufl. Opladen et al.: Barbara Budrich 2012, S. 7-22, hier S. 8f. Für eine kritische Perspektive auf den Intersektionalitätsbegriff vgl. zudem Elahe Haschemi Yekani et al.: »Where, When, and How? Contextualizing Intersectionality«. In: Dorota Golańska/Aleksandra M. Różalska (Hg.): *New Subjectivities: Negotiating Citizenship in the Context of Migration and Diversity*. Lodz: Lodz UP 2008, S. 19-47.

37 Dietze et al.: »Einleitung« (2012), S. 9.

38 Patricia Hill Collins/Sirma Bilge: *Intersectionality*. Cambridge/Malden: Polity 2016, S. 2.

39 Leslie McCall: »The Complexity of Intersectionality«. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30/3 (2005), S. 1771-1800, hier S. 1771. https://doi.org/10.1086/426800.

40 Es kann auch von einem Paradox der Intersektionalität gesprochen werden: Einerseits steht, auf theoretischer Ebene, die Forderung nach mehr Komplexität, andererseits, auf methodischer Ebene, der Wunsch und die Notwendigkeit, diese zunehmende Komplexität zu bewältigen. Vgl. ebd., S. 1772.

ohne dabei bestehende Ungleichheiten und Differenzen zu reproduzieren.[41] Dieser Ansatz beruht auf poststrukturalistischer Wissenschafts- bzw. Objektivitätskritik, feministischer Kritik an der Geschlechterbinarität wie auch auf der Kritik Schwarzer Feministinnen daran, dass *weiße* Feministinnen die Kategorien Frau* und Gender als universal, homogen bzw. alle Frauen* gleichermaßen betreffend verwenden.[42] Gerade Schwarze Feministinnen haben jedoch vermehrt Projekte realisiert, die innerhalb der intrakategorialen Komplexität *(intracategorical complexity)*, dem zweiten von McCall vorgestellten Ansatz, positioniert werden können. Bei diesem Ansatz geht es weniger um die Dekonstruktion von Analysekategorien als um eine eingehende Beschäftigung mit den Prozessen, in denen Kategorien bzw. deren Verschränkungen von einer sozialen Gruppe (re-)produziert und erfahren werden.[43] Kategorien wird – und hierin besteht die Gemeinsamkeit mit dem antikategorialen Ansatz – zwar ebenfalls eine gewisse Skepsis entgegengebracht, diese richtet sich jedoch nicht gegen Kategorisierungen per se, sondern versucht dieselben, da sie nun einmal Teil der sozialen Realität sind, möglichst differenziert zu betrachten. Auch die von Katharina Walgenbach vorgeschlagene »integrale Perspektive«, durch welche »die Idee der ›Verschränkung‹ […] radikalisiert« wird, »indem Differenzen bzw. Ungleichheiten nicht mehr zwischen (distinkt oder verwoben gedachten) Kategorien wirksam sind, sondern innerhalb einer Kategorie«,[44] scheint der intrakategorialen Komplexität nahezustehen. Es werden nicht nur die Verschränkungen, Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Kategorien, sondern auch die Kategorien selbst als interdependent gedacht. Während sich der antikategoriale Ansatz primär mit der Dekonstruktion von Kategorien beschäftigt und der intrakategoriale Ansatz einzelne soziale Gruppen und/oder Kategorien fokussiert, konzentriert sich der neuere, stärker interdisziplinär ausgerichtete interkategoriale Ansatz *(intercategorical complexity)* auf die Beziehungen zwischen mehreren sozialen Gruppen im Hinblick auf eine oder mehrere Analysekategorien: »The subject is multigroup, and the method is systematically comparative.«[45]

Tab. 1: Die Komplexität der Intersektionalität (nach McCall: »The Complexity of Intersectionality« [2005])

	antikategorial	**intrakategorial**	**interkategorial**
Ursprünge	Feminismus, Postmodernismus/-strukturalismus	*feminists of color*	Feminismen, Kritischer Realismus
Kritik an	Kategorisierung per se	pauschaler Kategorisierung	Intrakategorialität und Disziplinarität
Methodik	Dekonstruktion	Einzelfallstudien	Vergleichsstudien

41 Vgl. ebd., S. 1773.

42 Vgl. ebd., S. 1776.

43 Vgl. ebd., S. 1783.

44 Katharina Walgenbach: »Gender als inderdependente Kategorie«. In: Dies. et al. (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie* (2012), S. 23-64, hier S. 24.

45 McCall: »The Complexity of Intersectionality« (2005), S. 1786.

Der Fokus auf die Verschränkungen, Wechselwirkungen und Interdependenzen verschiedener, Ungleichheit generierender Strukturkategorien wie Gender, *race*, Ethnizität, Klasse, Nationalität, Sexualität, Alter usw. hat terminologische Debatten ausgelöst, ob *difference studies* nicht eine adäquatere und zeitgemäßere disziplinäre Selbstbezeichnung darstelle als Gender Studies.[46] Währenddessen gemahnt der von McCall beschriebene interkategoriale Ansatz mit seiner komparatistischen Methode daran, dass für eine adäquate Analyse von Komplexität sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzen zu berücksichtigen sind.

Intersektionale Komparatistik

Es kann festgehalten werden, dass es innerhalb der Komparatistik seit längerem eine merkliche Tendenz weg vom alleinigen Fokus auf Literatur – sowohl im Sinne eines engen Textbegriffs als auch eines eurozentrischen Kanons[47] – hin zu einer kulturwissenschaftlichen, in mehrerlei Hinsicht inklusiveren Perspektive gibt. Ebenso zeigt sich innerhalb der Gender Studies eine Tendenz weg vom alleinigen Fokus auf Gender hin zu einem intersektionalen bzw. interdependenten Blickwinkel, für den der Vergleich als Methode ganz zentral zu sein scheint. Die Annäherung der beiden Inter-Disziplinen der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft/Komparatistik und der Frauen- und Geschlechterforschung/Gender Studies ist dabei jedoch nicht als vorläufiges Endprodukt bestimmter, innerhalb dieser Disziplinen stattfindender Aushandlungsprozesse zu betrachten, sondern stellt selbst einen solchen Prozess dar.

Der von Margaret R. Higonnet herausgegebene Band *Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature* (1994) versammelte erstmals Beiträge, die explizit feministische und Vergleichende Literaturwissenschaft koppeln: »Reading at the crossroads, reading along the borderlines of silence, is the work that confronts both comparative literature and feminist criticism today.«[48] Damit schließt die Sammlung an zahlreiche Theoretiker*innen – wie u.a. Gayatri Chakravorty Spivak und den bereits genannten Charles Bernheimer – an, die das Potenzial feministischer Theorien für die Vergleichende Literaturwissenschaft erkannt haben.[49] Das Ziel war, zu einseitige wissenschaftliche Konzeptionen der feministischen wie auch der Vergleichenden Literaturwissenschaft aufzubrechen und beide Disziplinen gewissermaßen als Zwischen- und Grenzwissenschaften, »testing conceptual boundaries that constrain

---

46 Vgl. Dietze et al.: »Einleitung« (2012), S. 10f.

47 Wenn im Folgenden »Europa«, »europäisch« oder »eurozentrisch« verwendet wird, sind, einmal abgesehen von explizit historischen Bezügen, Europa und die USA gemeint. Dabei handelt es sich um die laut Susan Stanford Friedman gängige Praxis, »that literature of the United States has typically been folded into the category of ›European‹ as a supplementary site.« Susan Stanford Friedman: »World Modernisms, World Literature, and Comparativity«. In: Mark A. Wollaeger/Matt Eatough (Hg.): *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York et al.: Oxford UP 2012, S. 499-525, hier 501. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195338904.013.0021. Für diesen noch häufiger zitierten Artikel wird im Folgenden die Sigle F (+ Seitenzahlen) verwendet.

48 Margaret Randolph Higonnet: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca et al.: Cornell UP 1994, S. 1-16, hier S. 16.

49 Umgekehrt sprach sich bspw. Chandra Talpade Mohanty für eine komparatistisch ausgerichtete feministische Forschung aus. Vgl. Chandra Talpade Mohanty: »›Under Western Eyes' Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles«. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/2 (2003), S. 499-535, hier S. 521. https://doi.org/10.1086/342914.

their practices«,[50] zu positionieren, die auf mehreren Ebenen produktiv zusammenarbeiten können; u.a. auf jener kulturübergreifender Identitätskonstruktionen, gattungstheoretischer Fragestellungen sowie jener der Verortbarkeit kritischer Praxis und institutioneller Strategien. Sarah Webster Goodwin betrachtet das Neuabstecken disziplinärer Grenzen entlang folgender Fragestellungen als zentral für eine feministisch ausgerichtete Komparatistik:

> What are the relations between nations as constructs and cultural models of gender? Are nations exclusively part of a male-centered political world? How do literary texts compare to other cultural documents in the ways they reinforce or undermine national boundaries? How do women and men place themselves with reference to those processes, and what role do gender constructs play?[51]

Goodwin schlägt vor, Nation und Gender als sich gegenseitig beeinflussende Konstrukte zu betrachten, die sich in literarischen und kulturellen Produktionen nicht nur niederschlagen, sondern durch diese auch mitproduziert und/oder unterlaufen werden können. Die verwendete Terminologie – Gendermodelle/-konstrukte bzw. literarische und kulturelle Texte/Dokumente – weist bereits über die beiden im Titel von *Borderwork* genannten disziplinären Bezeichnungen – Feminismus (im Sinne einer feministischen Literaturtheorie/-wissenschaft) und Vergleichende Literaturwissenschaft – hinaus. Diese wurden in der Anthologie *Comparatively Queer,* die sich als queere Antwort auf *Borderwork* versteht,[52] schließlich auch gegen Queer Studies und *comparative studies* ausgetauscht. Damit wird sowohl einer Schwerpunktverlagerung von einer primär auf literarische Texte fokussierten Vergleichenden Literaturwissenschaft hin zu einer stärker kulturwissenschaftlich ausgerichteten Komparatistik als auch von den *women's studies* zu den Gender Studies Rechnung getragen. In *Comparatively Queer* wird also ein queerer Zugang zur Komparatistik und vice versa ein komparatistischer Zugang zu den Gender und Queer Studies vorgeschlagen. Die Herausgeber*innen betonen, dass eine methodische Allianz dazu beitragen könne, die häufig anglozentrische Ausrichtung beider Disziplinen in Frage zu stellen und zu destabilisieren:

> A queer comparative studies, in short, can interrogate not only temporality itself and history as a stable record of the past but also the very borders of the »national« as the basis of literary comparison and »literature« as a discrete category unaffected by the multiple cultural contexts through which texts are produced and received.[53]

50 Higonnet: »Introduction« (1994), S. 4.

51 Sarah Webster Goodwin: »Cross Fire and Collaboration among Comparative Literature, Feminism, and the New Historicism«. In: Higonnet (Hg.): *Borderwork* (1994), S. 247-266, hier S. 266.

52 Vgl. Jarrod Hayes/Margaret R. Higonnet/William J. Spurlin: »Introduction: Comparing Queerly, Queering Comparison«. In: Dies. (Hg.): *Comparatively Queer: Interrogating Identities Across Time and Cultures*. Hampshire: Palgrave 2010, S. 1-19, hier S. 4.

53 Ebd., S. 2.

Queer ist hier nicht primär oder gar ausschließlich als Heteronormativitätskritik zu verstehen, sondern plural im Sinne der Intersektionalitätstheorie,[54] die den innerhalb der Gender und Queer Studies oftmals »begrenzten Blick auf Sex und Gender« kritisiert und »diese Kategorien mit anderen gesellschaftlichen Regulativa wie Hautfarbe, Kultur, kulturelle Herkünfte, Klasse etc.«[55] engführt.[56] Ein queerer Vergleich arbeitet sich dieser Auffassung nach nicht nur an Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Nationalliteraturen ab, sondern hinterfragt zuallererst deren Konstruktionscharakter; ebenso wie den teils unhinterfragten Status der Literatur und kanonischer Zusammenstellungen von Texten.

Was Higonnet, trotz einer durchaus optimistischen Grundhaltung, in ihrem Beitrag zum *Bernheimer Report* anmerkte, nämlich dass noch keine »happy marriage between comparative literature as a discipline and feminist forms of critical practice«[57] stattgefunden habe, hat allerdings immer noch Gültigkeit. Einen Grund für die fehlende Akzeptanz innerhalb der Komparatistik stellt sicher die genderorientierter Forschung nachgesagte Ideologie oder politische Orientierung dar. Zu diesem Vorwurf bezog bereits Teresa de Lauretis Stellung, indem sie das aus feministischen Diskussionen hervorgehende Subjekt – im Gegensatz zu jenem nach Louis Althusser, das sich komplett innerhalb einer Ideologie befindet, sich aber außerhalb und frei von dieser wähnt[58] – als ein Subjekt beschreibt, das sich zur selben Zeit innerhalb und außerhalb der Genderideologie befindet und sich dieser doppelten Position bewusst ist.[59] Tötösy de Zepetnek, der feministische/genderorientierte Forschung als Bestandteil der *comparative cultural studies* begreift, dementiert den auch an diese gerichteten Ideologievorwurf ebenfalls nicht, sondern spielt den Ball an die Vergleichende Literaturwissen-

---

54 Trotz der Überschneidungspunkte von Queer Theory und Intersektionalitätstheorie kann deren Verhältnis als kompliziert bezeichnet werden. Dietze/Yekani/Michaelis sprechen gar von einer zeitweisen Isolation bzw. Trennung durch »eine doppelte Leerstelle«: »Erstens der relativen Abwesenheit von Sexualitäten in der Theoretisierung von Intersektionalität in den Gender Studies und zweitens einem langen Schweigen zu Intersektionalität in einer eher weißen Genealogie der Queer Theory.« Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis: »›Checks and Balances‹. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory«. In: Walgenbach et al. (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie* (2012), S. 107-139, hier S. 107.

55 Gudrun Perko: »Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading«. In: Anna Babka/Susanne Hochreiter (Hg.): *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-87, hier S. 79.

56 Die wahrscheinlich prominenteste in Richtung Intersektionalität argumentierende (Selbst-)Kritik an der Queer Theory stammt von Judith Butler. Die Queer Theory laufe Gefahr, Sexualität als primäre Analysekategorie, eine Art Hauptwiderspruch, zu setzen und damit andere soziale Ungleichheitskategorien aus dem Blickfeld zu verlieren. Vgl. Judith Butler: »Uneigentliche Objekte«. In: Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.): *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein/Taunus: Helmer 2006, S. 181-213.

57 Margaret R. Higonnet: »Comparative Literature on the Feminist Edge«. In: Bernheimer (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), S. 155-164, hier S. 157.

58 Teresa de Lauretis bezieht sich auf Louis Althusser: »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation).« In: Ders.: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Übers. v. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press 1971, S. 127-186.

59 Vgl. Teresa de Lauretis: »The Technology of Gender«. In: Dies.: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP 1987, S. 1-30, hier S. 10.

schaft zurück: »What if not ideology is one of the main tenets of comparative literature, to study literary texts as inclusionary – namely that a national literature must not be viewed as primary?«[60] Es scheint folglich vielmehr um das Bewusstsein für die Unmöglichkeit einer Ideologiefreiheit und deren Reflexion bzw. um das Erlangen einer doppelten Perspektive zu gehen, als darum, die Augen – ähnlich wie Althussers Subjekt – vor den eigenen Ideologien zu verschließen.

Als weitere Gründe für die persistente Skepsis gegenüber genderorientierter Forschung nennt Ana Lozano de la Pola den immer noch weitgehend androzentrischen Literaturkanon sowie den Fokus der Komparatistik auf sprachliche Differenzen.[61] Ergänzend kann die Angst davor angeführt werden, in einem sich ständig ausweitenden Forschungsfeld (Text und Kontext, Lokales und Globales, Gender und weitere Strukturkategorien usw.) zu dilettieren.[62] Allerdings hängen die genannten Ausweitungen oft stärker mit generellen Paradigmenwechseln (*global turn*, *gender turn*) und einer damit einhergehenden, auch andere Forschungsfelder betreffenden Komplexitätssteigerung als mit einer tatsächlichen Ausweitung im Sinne einer bloßen Hinzunahme neuer Bereiche zusammen. Während Bernheimer den Beitrag der Komparatistik zu den Gender Studies und vice versa noch auf einen Vergleich zwischen männlich und weiblich oder zwischen homo- und heterosexuell beschränkte, wurde sowohl in *Borderwork* als auch in *Comparatively Queer* demonstriert, wie eine feministische bzw. plural-queere Perspektive diese Kategorien selbst ins Wanken bringen kann, indem sie diese notwendigerweise historisiert und über Kulturen hinweg vergleicht.

Im Anschluss an die Engführung der Inter-Disziplinen Komparatistik und Gender Studies kann jene zentrale Frage nach dem Wie, die sich Hill Collins und Bilge hinsichtlich der Ausweitung der Intersektionalität stellen – »how might we go about expanding the breadth of intersectionality to encompass the heterogeneity of ideas and experiences that are global without flattening their difference?«[63] –, mit einem »comparative frame of mind«[64] beantwortet werden; genauso wie eine verantwortungsvolle, Gemeinsamkeiten und Differenzen abwägende, komparatistische Denkweise, zumal wenn sie ›die Welt‹ zu ihrem Untersuchungsobjekt erklärt, nicht umhin kommen wird, der Verschränkung und wechselseitigen Beeinflussung ihrer Analysekategorien besondere Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen. Der Frage nach dem Wie folgt unweigerlich jene nach dem Was: Nach der disziplinenübergreifenden und -verbindenden

---

60 Steven Tötösy de Zepetnek: »The New Humanities: The Intercultural, The Comparative, and The Interdisciplinary«. In: *The Global South* 1/2 (2007), S. 45-68, hier S. 60. https://www.jstor.org/stable/40339272

61 Vgl. Ana Lozano de la Pola: »Gender and Genre in Comparative Literature and (Comparative) Cultural Studies«. In: Steven Tötösy de Zepetnek/Tutun Mukherjee (Hg.): *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Bangalore et al.: Foundation Books 2013, S. 137-147, hier S. 139f.

62 Die Intersektionalitätstheorie gewann in den letzten Jahren auch in der Literaturwissenschaft an Bedeutung, bislang jedoch vor allem in der eher (primär) textnah arbeitenden Narratologie und innerhalb der Einzelphilologien. Vgl. Christian Klein/Falco Schnicke (Hg.): *Intersektionalität und Narratologie: Methoden, Konzepte, Analysen*. Trier: WVT 2014; Lisa Bach: »Von den Gender Studies in die Literaturwissenschaft: Intersektionalität als Analyseinstrument für narrative Texte«. In: Laura Muth/Annette Simonis (Hg.): *Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Berlin: Ch. A. Bachmann 2015, S. 11-30.

63 Hill Collins/Bilge: *Intersectionality* (2016), S. 204.

64 Behdad: »A Comparative Frame of Mind« (2014).

Form des Diskurses, aus der sich die hier postulierte intersektionale Komparatistik thematisch konstituiert.

Diskurskonglomerat Welt-Frauen*-Literatur

Der im Mittelpunkt dieser Arbeit stehende *Chick-lit-gone-global*-Diskurs befindet sich an der Schnittstelle zweier übergeordneter Diskurse, der Weltliteratur und der Frauenliteratur, von denen Ersterer einen traditionellen Schwerpunkt der Vergleichenden Literaturwissenschaft darstellt und Letzterer ein Forschungsfeld der Frauen- und Geschlechterforschung, insbesondere der feministischen und genderorientierten Literaturwissenschaft.

In der Komparatistik wird Weltliteratur heute vor allem als Literatur betrachtet, die über ihren ursprünglichen Produktionsort, über nationale Grenzen und/oder die Sprache der Erstpublikation hinaus zirkuliert. Ein Blick auf allgemeinere Verwendungsweisen des Begriffs, beispielsweise in Best-of-Listen, verdeutlicht jedoch, dass es sich auch – immer noch – um einen elitären Diskurs handelt, der einige Literaturen, Sprachen und Themen gegenüber anderen bevorzugt. Obwohl es sich bei der Weltliteratur nicht (mehr) um eine ausschließlich *weiße* und männliche* Angelegenheit handelt, sind vor allem nicht*weiße* Autorinnen immer noch stark unterrepräsentiert.[65]

Der zweite Diskurs, Frauenliteratur, ist im anglo-amerikanischen Raum, in dem sich diese Arbeit zunächst schwerpunktmäßig verortet, häufiger als *women's fiction* ausgewiesen, wodurch bereits eine Hierarchie angedeutet wird. *Fiction* bezeichnet in dieser klassifikatorischen Verwendungsweise meistens populäre und vermeintlich weniger ›seriöse‹ Formen der Literatur. Zum Vergleich: *World fiction* stellt im Gegensatz zur *women's fiction* ein nicht gerade weit verbreitetes Label dar. Ähnlich verhält es sich mit der *women's literature*, die im Vergleich zur *world literature* kaum in Verwendung ist. Eine einfache Google-Suche[66] belegt dieses terminologische Ungleichgewicht mit Zahlen (vgl. Tab. 2).

Tab. 2: Google-Abfrage »World literature/fiction« – »Women's literature/fiction« (Stand: 18.5.2019)

Label	**Treffer**	
	google.com	**google.co.uk**
»World literature«	12.900.000	13.000.000
»World fiction«	288.000	288.000
»Women's literature«	616.000	615.000
»Women's fiction«	1.940.000	1.940.000

65 Eine genaue Definition und Herleitung des Weltliteraturbegriffs folgt in Kap. 1.2. Für eine weiterführende Analyse der hier angesprochenen Ungleichheitsverhältnisse vgl. Sandra Folie: »Of Outer and Inner Gatekeepers. An Intersectional Perspective on ›New World Literature‹«. In: *Textpraxis – Digitales Journal für Philologie* 16 (2019), S. 1-25. https://www.textpraxis.net/sandra-folie-of-outer-and-inner-gatekeepers [1.10.2021].

66 Da die Suchmaschine Google ihre Ergebnisse personalisiert, wurde die Suche im privaten Modus des Internetbrowsers Firefox durchgeführt, einmal ausgehend von google.com (mit der Regionseinstellung Vereinigte Staaten und der Ausgabe in englischer Sprache) und einmal ausgehend von google.co.uk (mit der Regionseinstellung Vereinigtes Königreich und der Ausgabe in englischer Sprache).

Während Frauenliteratur im wissenschaftlichen Diskurs meist als von Frauen* verfasste Literatur definiert wird *(women's writing)*, scheint im allgemeinen Sprachgebrauch das Zielpublikum – Frauenliteratur als Literatur für Frauen* – eine wichtigere Rolle zu spielen. Das impliziert, dass Literatur von allen Geschlechtern gelesen wird, Frauenliteratur hingegen primär von Leserinnen. Trotz wiederholter Bemühungen, insbesondere von Seiten feministischer Literaturkritiker*innen, das Frauenliteratur-Label mit neuer Bedeutung aufzuladen, dominieren auch heute noch negative Konnotationen; so auch im Falle der *chick lit*, die als ein solcher Resignifikationsversuch – *The New Woman's Fiction*[67] – betrachtet werden kann.[68]

Im Mittelpunkt der *chick lit* stehen junge *weiße* heterosexuelle Frauen* der Mittelschicht, die meist in einer westlichen Metropole wie London oder New York leben, sich im Kreise ihrer Freund*innen den alltäglichen Herausforderungen ihrer Karrieren stellen und auf der Suche nach einem geeigneten Partner sind. Als Prototypen des Genres gelten Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) und Candace Bushnells *Sex and the City* (1996). Ursprünglich als anglo-amerikanisches Phänomen gehandelt, hat sich die *chick lit* seit ihrer Entstehung stetig verändert und neben Gender (z.B. *lad lit*) und Genre (z.B. *chick nonfiction*) auch kulturelle und ethnische Grenzen überschritten (z.B. *ethnic chick lit*). Letztere Entwicklung bezog sich primär auf *chick lit* von Autorinnen bzw. mit Protagonistinnen, die sich innerhalb eines ›westlichen‹ Landes mit einer ›ethnischen‹ Minderheit identifizierten oder mit solch einer identifiziert wurden (z.B. stellt *African-American chick lit* ein Beispiel für *ethnic chick lit* aus den USA dar). Dass die *chick lit* zunehmend auch geographische und sprachliche Grenzen überschritt, wurde von Rachel Donadio in der *New York Times* mit einer Pandemie verglichen (vgl. P). Es herrscht weitgehend Konsens darüber, dass es sich bei dieser globalen *chick lit*, die auch unter dem Label »ethnisch« subsumiert wird, um einen Transfer des Genres von den anglo-amerikanischen Literaturzentren – vor allem den USA und Großbritannien – in die sogenannten Peripherien handelt. Darunter fallen sowohl Länder des globalen Südens wie Indonesien oder Südafrika als auch einige der reichsten Länder der Welt wie China und Saudi-Arabien.

Wird der sogenannten neuen Frauenliteratur *chick lit* eine globale Expansion attestiert, stellt sich die Frage nach einer potenziellen und womöglich neuen Welt-Frauen*-Literatur; weiterhin nach der Bedeutung einer Homogenisierung zeitgenössischer Literatur von, über und/oder für Frauen* unter dem *Chick-lit*-Label wie auch nach einer gleichzeitig erfolgenden begrifflichen Differenzierung und Hierarchisierung zwischen *chick lit*, dem angeblich ›westlichen‹ Original, und diversen Subgenres, ›ethnischen‹ und/oder globalen Varianten. Die junge Frau* *(chick)* als Autorin, Protagonistin und/oder Leserin, so ließe sich zusammenfassen, kann als gemeinsames Thema der je unterschiedlichen Subgenres und globalen Ausprägungen der *chick lit* betrachtet werden, die sich an der Schnittstelle der Diskurse Welt- und Frauenliteratur befindet. Mit Angela McRobbie ist von der Produktion eines »global girl« bzw. von »commercial femininities in the developing world, including impoverished countries, as well as

67 Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006).

68 Eine genaue Definition und Herleitung des Frauenliteraturbegriffs folgt in Kap. 1.1. Für einen kompakten Überblick vgl. auch Sandra Folie: »Frauenliteratur«. In: *Gender Glossar* (2016), 7 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/frauenliteratur. In der Folge wird für diesen Eintrag die Sigle FL (+ Absatznummer) verwendet.

countries like China now undergoing rapid transformation« auszugehen – »a brash, commercial, updating and translating of a liberal feminist model now being made available as a style of global feminity«.[69] Themen wie Globalisierung und Spannungsverhältnisse zwischen Lokalem und Globalem treffen dabei mit Fragen nach dem Frau*-Sein bzw. -Werden und damit verbundenen Gemeinsamkeiten und Differenzen, vor allem aber auch Machtgefällen, zusammen: »The attribution of both freedom and success to young women, as a series of interpellative processes, take different forms across the boundaries of class, ethnicity and sexuality, producing a range of entanglements of racialised and classified configurations of youthful femininity.«[70] Diese für genderorientierte Forschung hochaktuellen Themen konstituieren aufgrund ihrer Verhandlung in der Literatur (Text) und in deren Umfeld (Kontext) die disziplinenübergreifende Form des Diskurses: *Chick lit* als Welt-Frauen*-Literatur.

Diskurs ist hier nicht in seiner alltagssprachlichen Bedeutung als »bloß gesprochene Wörter«, sondern, wie sich Judith Butler ausdrückt, als »Begriff der Bedeutung« zu verstehen:

> nicht bloß, wie es kommt, daß bestimmte Signifikanten bedeuten, was sie nun mal bedeuten, sondern wie bestimmte diskursive Formen Objekte und Subjekte in ihrer Intelligibilität ausdrücken. [...] Ein Diskurs stellt nicht einfach vorhandene Praktiken und Beziehungen dar, sondern er tritt in ihre Ausdrucksformen ein und ist in diesem Sinne produktiv.[71]

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Terminus Diskurs ebenfalls im Foucault'schen Sinne verwendet und als »eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören«,[72] aufgefasst. Michel Foucault spezifiziert in seinem Band *Der Wille zum Wissen*, dass der Diskurs

> als eine Serie diskontinuierlicher Segmente zu betrachten [ist], deren taktische Funktion weder einheitlich noch stabil ist. Genauer: die Welt des Diskurses ist nicht zweigeteilt zwischen dem zugelassenen und dem ausgeschlossenen oder dem herrschenden und dem beherrschten Diskurs. Sie ist als eine Vielfältigkeit von diskursiven Elementen, die in verschiedenartigen Strategien ihre Rolle spielen können, zu rekonstruieren.[73]

Die Produktion von Diskursen – »taktische Elemente oder Blöcke im Feld der Kraftverhältnisse«[74] – wird in jeder Gesellschaft »zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert

---

69 Angela McRobbie: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles et al.: Sage 2009, S. 59.

70 Ebd., S. 58.

71 Judith Butler: »Für ein sorgfältiges Lesen«. In: Dies./Drucilla Cornell/Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 122-132, hier S. 129.

72 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. 17. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015 [1969], S. 156.

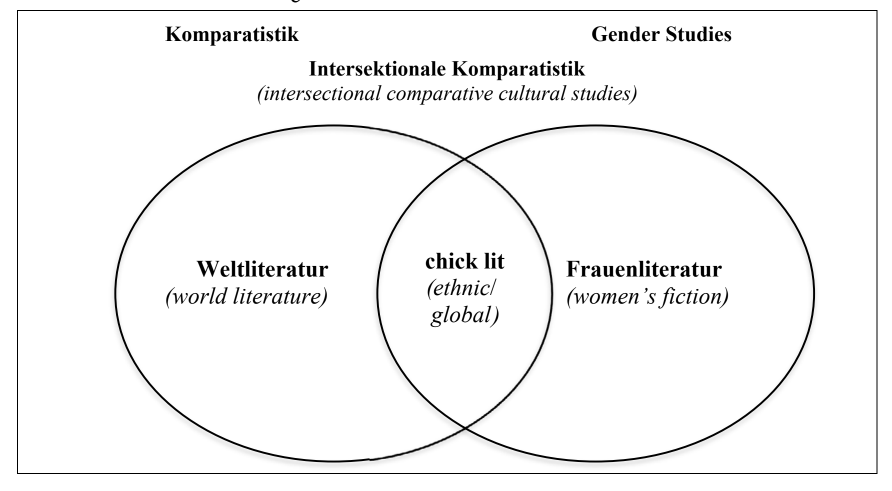
73 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 [1976], S. 122.

74 Ebd., S. 123.

und kanalisiert«.[75] Daher gilt es zunächst, die Regulierungsmechanismen (Prozesse der Einschränkung und Ausschließung), denen die Entstehung und Entwicklung der hier im Fokus stehenden literarischen Diskurse oblag bzw. immer noch obliegt, zu untersuchen. In Anlehnung an Xoán González-Millán wird ein literarischer Diskurs als operative Kategorie verstanden, »that not only includes the institutions and communities that produce, distribute and consume an object recognised by society as ›literature‹, but also observes the evaluation instruments used in these processes and the (oral or written) texts, which they influence«.[76]

Bevor auf die disziplinenübergreifende Form des literarischen Diskurses eingegangen wird, folgt ein historischer, sowohl begriffsgeschichtlich als auch theoretisch-methodisch orientierter Abriss jener beiden Diskurse – Frauenliteratur (vgl. Kap. 1.1) und Weltliteratur (vgl. Kap. 1.2) – aus denen sich das Diskurskonglomerat Welt-Frauen*-Literatur (vgl. Kap. 1.3) zusammensetzt. Im Anschluss daran wird herausgearbeitet, wie mit diesen euro- und androzentrisch besetzten Diskursen in Bezug auf die neue Welt-Frauen*-Literatur der *chick lit* bzw. *ethnic* oder *global chick lit* umgegangen werden kann. Dieser lange Weg der Annäherung scheint im Hinblick auf die eingangs formulierte Frage, inwiefern eine Abhandlung über *chick lit* einen Beitrag zu zentralen Diskursen der Komparatistik und der Gender Studies leisten, diese bereichern, aktualisieren und vielleicht sogar weiterdenken kann, angebracht, da *chick lit* als global zirkulierende Literatur von, über und für Frauen* an der Schnittstelle des Diskurskonglomerates Welt-Frauen*-Literatur und damit auch an der Schnittstelle beider (Inter-)Disziplinen bzw. des hier skizzierten transdisziplinären Forschungsfeldes einer intersektionalen Komparatistik verortet werden kann (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Chick lit – Diskurskonglomerat Welt-Frauen-Literatur*



75 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Übers.u. mit einem Essay v. Ralf Konersmann. 13. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2014 [1970], S. 11.

76 Xoán González-Millán: »Soziale Diskurse und Nationalliteratur: Ein paradigmatisches Modell (unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Diskurse in Galicien)«. In: Javier Gómez-Montero (Hg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal: Sprache – Narrative Entwürfe – Texte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 3-42, hier S. 4.

1. Frauenliteratur – Weltliteratur – Berührungspunkte

»›Frauenliteratur‹ (Gedöns, anspruchslos, Untenrumkitsch – suchen Sie sich ein despektierliches Wort aus, diese Schublade ist seit Dekaden bestens geölt).«[1]

1.1 Frauenliteratur

Mit dem Sammelbegriff Frauenliteratur wird das gesamte von Frauen* verfasste Schrifttum bezeichnet oder, in einem engeren Sinn, Literatur von Autorinnen, die weibliche* Erfahrungen thematisiert und daher als für Frauen* intendiert wahrgenommen wird.[2] Dementsprechend dient Frauenliteratur dem Literaturmarketing auch als Label für Bücher, die mehrheitlich von Frauen* gekauft werden (sollen).[3] Der gemeinsame Nenner all dieser Auslegungen des Begriffs ist, »dass die Definition über vergeschlechtlichte Subjekte – Autor_innen, Leser_innen, Protagonist_innen – erfolgt, ganz im Gegensatz zur unmarkierten (›Männer‹-)Literatur, die in der Tradition männlicher Autorschaft als ›Norm‹ gilt und daher nicht deklariert wird« (FL 1). Fungiert das weibliche* Geschlecht als literarisches Konzept, besteht zudem die Gefahr der Homogenisierung und Marginalisierung der Literatur von oder für Frauen« (FL 1). Um dieser Problematik zu begegnen, wird Frauenliteratur in der Literaturwissenschaft weniger als Gattungs-, sondern vielmehr als Arbeitsbegriff verwendet; so beispielsweise von Mirosława Czarnecka »in der Bedeutung eines Signals, mit dem eine

1 Nina George: »Macho Literaturbetrieb«. In: *boersenblatt.net* (12.1.2017), https://web.archive.org/web/20201016132437/https://www.boersenblatt.net/archiv/1272531.html [1.10.2021].

2 Vgl. Jutta Osinski: »Frauenliteratur«. In: Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 127f., hier S. 127; Inge Stephan: »Frauenliteratur«. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Bd. 1: *A-G*. 3., von Grund auf neu erarb. Aufl. Berlin et al.: De Gruyter 2007, S. 625-629, hier S. 625f.; Gero von Wilpert: »Frauenliteratur«. In: Ders. (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Sonderausg. der 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2013, S. 279ff., hier S. 279. Die hier und im Folgenden dargelegte Definition von Frauenliteratur basiert auf FL.

3 Vgl. Marc Reichwein: »Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten«. In: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 89-99, hier S. 95; Maren Volkmann: *Frauen und Popkultur: Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Bochum: Posth 2011, S. 25.

literarisch-soziologische Erscheinung, die einer bestimmten historischen Situation entspringt, manifest gemacht wird«.[4] Eine ähnliche Definition findet sich auch bei Sigrid Weigel, die Frauenliteratur als diskursives Ereignis versteht, wodurch sie die Frage nach den »Möglichkeitsbedingungen und Defiziten […], aus denen heraus der Diskurs der ›Frauenliteratur‹ entstanden ist«, ebenso wie nach den Spuren, die »er in der Gegenwartsliteratur von Frauen hinterlassen hat«,[5] in den Mittelpunkt stellt. Diese offenen Definitionen des Begriffs Frauenliteratur sind zentral für die im Folgenden angestellten Betrachtungen. Gemäß Weigels Vorschlag wird zunächst die Entstehung und Entwicklung des Frauenliteratur-Diskurses[6] – vom trivialliterarischen Subgenre hin zu feministischen Resignifikationen – untersucht (vgl. Kap. 1.1.1), um alsdann auf Strategien der Sichtbarmachung wie auch der wissenschaftlichen Klassifizierung der Literatur von, über und/oder für Frauen* (vgl. Kap. 1.1.2) einzugehen.

1.1.1 Frauenliteratur als diskursives Ereignis

Der Forschungsgegenstand Frauenliteratur lässt sich nicht auf bestimmte Gattungen oder Epochen beschränken: Von der altgriechischen Lyrik Sapphos über die Texte der Mystikerinnen im Mittelalter bis hin zur Gegenwartsliteratur von, über und/oder für Frauen* fällt alles unter den Sammelbegriff (vgl. FL 2). Der vor allem im westlich-*weißen*, europäischen und anglo-amerikanischen Raum so benannte und erforschte Diskurs ist hingegen im 18. Jahrhundert zu verorten und eng mit dem Aufstieg der neuen Gattung Roman verknüpft (vgl. Kap. 1.1.1.1). Auf den Umstand, dass Frauenliteratur lange synonym mit Trivialliteratur verwendet wurde, reagierten frühfeministische Autor*innen im 19. Jahrhundert mit der Ausrufung einer ›neuen‹ Frauenliteratur und setzten damit eine bis heute andauernde Resignifikationskette in Gang (vgl. Kap. 1.1.1.2).

1.1.1.1 ›Alte‹ Frauenliteratur: trivialliterarisches Subgenre

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von England ausgehende, rasant voranschreitende »Industrialisierung und Urbanisierung stellten Voraussetzungen dafür dar, dass vor allem bürgerliche Frauen verstärkt Literatur konsumierten und auch publizierten« (FL 2). Traditionelle Tätigkeiten im Bereich der Herstellung und Verarbeitung von Lebensmitteln (z.B. backen, brauen) oder auch von Kleidung (z.B. spinnen, weben) wurden zunehmend vom häuslichen Umfeld in Fabriken verlagert, wo sie in aller Regel nicht mehr von Frauen* des Mittelstandes, sondern von Männern* niederer Gesellschaftsschichten ausgeführt wurden. Die sich in der Folge der industriellen Revolution durchsetzende Trennung von öffentlichem Arbeits- und privatem Familienleben führte zu einer Polarisierung der Geschlechtscharaktere – eine Bezeichnung für »die mit den physiologischen korrespondierend gedachten psychologischen Ge-

4 Mirosława Czarnecka: *Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland.* Breslau: Wydawn Uniw. Wrocławskiego 1988, S. 5.

5 Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen.* 2. Aufl. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1995 [1987], S. 19.

6 Weigel verortet die Entstehung des Diskurses zwar in den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts, die eingenommene Perspektive auf einen Diskurs und nicht mehr auf eine Gattung oder auf das Geschlecht der Autorinnen bleibt jedoch gleich.

schlechtsmerkmale«.[7] Diese Festschreibung der vermeintlich natürlichen Charaktereigenschaften von Frauen* (dem häuslich-privaten Bereich zugeordnet, passiv, emotional usw.) und Männern* (der öffentlichen Sphäre zugeordnet, aktiv, rational usw.) spiegelte sich auch in der Interpretation von weiblichen* und männlichen* Schreibstilen und Gattungen wider[8]: Autobiographischer Literatur wie beispielsweise Reisebeschreibungen, Romanen oder auch pädagogischen Texten mit Ratgeberfunktion »wurde ein natürlich-weiblicher Status zugeschrieben, der von einer männlich dominierten Gattungstradition [und damit von der Norm; S.F.] abwich« (FL 2; vgl. Tab. 3).[9]

Tab. 3: (Männer-)Literatur – Frauenliteratur: eine rezeptionsgeschichtliche Konstruktion (nach Folie: »›Chick lit ist tot, lang lebe Clit lit.‹« [2018], S. 29)

	(Männer-) Literatur	**Frauenliteratur**
Gattungen	Drama Epik Lyrik Sachliteratur	Autobiographie (Frauen-)Roman Lyrik pädagogische Literatur
Charakteristika	abstrakt formbetont objektiv universal	beschreibend formlos subjektiv spezifisch
Bewertung	hohes Prestige »Höhenkamm«	geringes Prestige »trivial«

Im 18. Jahrhundert setzte sich insbesondere die Definition des Romans als ›Frauengenre‹ durch, der die Annahme vorausging, »daß die der Frau ›inhärenten‹ Eigenschaften (Subjektivität, Liebesfähigkeit, Tugend, Beobachtungsgabe usw.) den dem Genre ›inhärenten‹ Eigenschaften (Formlosigkeit, Thematik, pädagogisches Potential, Konzentration auf das Spezifische) entsprechen«.[10] Diese geschlechtsspezifischen Zuschreibungen sind nicht nur aufgrund ihrer essentialistischen Annahmen, sondern auch empirisch nicht haltbar. Obgleich viele Autorinnen sich für die neue, noch wenig prestigeträchtige Gattung Roman entschieden, waren Frauen* in anderen, angeblich

---

7 Karin Hausen: »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben« [1976]. In: Sabine Hark (Hg.): *Dis/Kontinuitäten: feministische Theorie*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 173-196, hier S. 173.

8 Dieser Argumentationsstrang findet sich in Mary Eagleton: »Genre and Gender«. In: David Duff (Hg.): *Modern Genre Theory*. Harlow: Pearson Education Limited 2000, S. 250-262, insbes. S. 254f., und wurde von mir bereits aufgegriffen in FL 2 sowie »›Chick lit ist tot, lang lebe Clit lit.‹ Die neue(n) Frauenliteratur(en) im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Sexismus«. In: Christoph Behrens et al. (Hg.): *Populärkultur – Geschlecht – Handlungsräume: Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Berlin et al.: LIT 2018, S. 25-55, hier S. 29f. – in der Folge durch die Sigle CL (+ Seite/n) abgekürzt.

9 Die Spezifizierung im Hinblick auf Gattungen, wie sie in verknappter Form in Tab. 4 dargestellt wird, beruht auf Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*. Stuttgart: Metzler 1996, S. 56-67, insbes. S. 57; Andreas Blödorn: »Geschlecht und Gattung«. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 64ff., hier S. 65.

10 Kord: *Sich einen Namen machen (1996), S. 65.*

›männlicheren*‹ Gattungen wie beispielsweise dem Drama ebenfalls sehr aktiv. Den 396 für den deutschsprachigen Raum zwischen 1771 und 1810 nachgewiesenen, von Frauen* verfassten Romanen, kann Susanne Kord immerhin 280 von Frauen* verfasste Dramen gegenüberstellen. Sie bezeichnet die hartnäckige Behauptung, dass Frauen* hauptsächlich in bestimmten Genres publizierten und ›Frauengenres‹ folglich ganz pragmatisch hergeleitet werden könnten, als »rezeptionsgeschichtliche[n] Fehler, der das ästhetische Wunschdenken des 18. Jahrhunderts als Realität liest«.[11] Bei dieser Überführung eines ›ästhetischen Wunschdenkens‹ in die Realität dürfte es sich jedoch keineswegs nur um einen Fehler im herkömmlichen Wortsinne, sondern vielmehr um einen Ausdruck der in Männerhand liegenden Diskursmacht im Literaturbetrieb handeln. Darauf verweist auch die Tatsache, dass mit der Etablierung des Romans als ernstzunehmender Gattung eine geschlechtsspezifische Verschiebung in Terminologie und Klassifikation einherging: Der Roman galt zunehmend nicht mehr als ›Frauengenre‹ per se, sondern wurde zu einer gattungstheoretischen Hauptkategorie – in der Regel von Männern* geschrieben, gelesen jedoch von allen Menschen –, welcher der ›Frauenroman‹ als eine mögliche Subkategorie bzw. Spielart der Gattung von, über und für Frauen* unterstellt war. Das mangelnde Prestige dieser zunächst weiblich* konnotierten Gattung wurde somit auf die Subgattung ›Frauenroman‹ übertragen, deren Einführung im deutschsprachigen Raum auf Christoph Martin Wielands Vorrede zu Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) zurückgeführt werden kann.[12] Durch seine geschlechtsspezifische, entschuldigende Fürsprache – der Roman sei dafür, dass er von einer Frau* geschrieben wurde und insbesondere auch hinsichtlich des Nutzens, den weibliche* Leserinnen aus dem Werdegang der Protagonistin ziehen könnten, gut – gewährte Wieland ihm zwar einerseits »einen Platz im literarischen Feld, beschränkte ihn [aber] andererseits mit dieser griffigen Etikettierung für die Rezeption und Nachwelt«.[13] Frauenromane deckten für die Literaturkritik das wenig geachtete Spektrum von Gebrauchsliteratur für die Bildung der sogenannten höheren Töchter bis zur Unterhaltungs- und Zeitvertreibliteratur im Stil von formelhaften Liebesromanen ab. George Eliot (Pseudonym [Ps.] v. Mary Ann Evans) sprach sich in ihrem Aufsatz *Silly Novels by Lady Novelists* (1856) vehement gegen eine solche Verallgemeinerung in Bezug auf Literatur aus, die Frauen* lesen und/oder schreiben; wenn auch nicht, ohne den in ihren Augen weniger talentierten Kolleginnen, die sich mit kommerzieller Literatur oftmals ihren Lebensunterhalt verdienten, einen kräftigen Seitenhieb zu versetzen.[14] Zahlreiche Schriftstellerinnen nahmen ebenso wie Eliot ein Pseudoandronym an, um für ihre Werke eine vorurteilsfreiere Rezeption zu gewährleisten.[15]

11 Ebd., S. 67.

12 Vgl. Christoph Martin Wieland: »An D. F. G. R. V.*****«. In: Marie Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. 4. Aufl. München: dtv 2013 [1771], S. 7-15.

13 Barbara Becker-Cantarino: *Meine Liebe zu Büchern: Sophie von La Roche als professionelle Schriftstellerin*. Heidelberg: Winter 2008, S. 88.

14 Vgl. George Eliot: »Silly Novels by Lady Novelists«. In: *Westminster Review* 66 (1856), S. 442-461.

15 Vgl. Susan Sniader Lanser: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell UP 1992, insbes. S. 25-41. Vgl. auch FL 3, CL 31.

Namhafte Autoren sprachen von »shameless scribblers«[16], einer »generation of Amazons of the pen«[17] oder vom »damned mob of scribbling women«[18]. Diese hier exemplarisch angeführten Zitate verweisen auf zwei wichtige Punkte: zum einen auf die zunehmende Präsenz von Autorinnen im 18. und insbesondere im 19. Jahrhundert und zum anderen auf die Angst vor deren potenzieller Macht und die damit einhergehende Praxis der vor allem von männlicher* Seite betriebenen Abwertung.[19] Die Abwertungspraktiken wurden in Form der sogenannten »Lesewut und Lesesucht«[20] oder »Leselust«[21] auch auf Rezipient*innen von Literatur übertragen. Obgleich das (Viel-)Lesen, insbesondere von Romanen, unabhängig vom Geschlecht als ›gefährlich‹ betrachtet wurde – Samuel Taylor Coleridge sprach beispielsweise von der »entire destruction of the powers of the mind; […] not so much to be called pass-time as kill-time«[22] –, so galten doch junge Frauen* als besonders anfällig für diese ›Krankheit‹; auch bereits verheiratete Frauen*, die über dem Lesen von Romanen Haushalt und Familie vergaßen, wurden zum beliebten literarischen Topos.[23] Die Gendereinschreibungen in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856) stellen ein frühes und mitunter das bekannteste Beispiel dafür dar: »woman (Madame Bovary) is positioned as reader of inferior literature – subjective, emotional and passive – while man (Flaubert) emerges as writer of genuine, authentic literature – objective, ironic, and in control of his aesthetic means«.[24]

Da nicht nur die Literaturkritik, sondern auch die Literaturgeschichtsschreibung bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine Männerdomäne blieb, ist es nicht überraschend, dass Schriftstellerinnen in der Überlieferung kaum Berücksichtigung fanden.

---

16 Alexander Pope: »The Dunciad« [1728]. In: Ders.: *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*. 11 Bde. Bd. 5. Hg. v. James Sutherland u. John Everett Butt. Nachdruck. London et al.: Methuen and Co. 1993, S. 119, Anm. 149.

17 Samuel Johnson: »No. 115 (11.12.1753)«. In: Ders.: *The Works of Samuel Johnson* LL.D. 9 Bde. Hg. v. Arthur Murphy u. Francis Pearson Walesby. Bd. 4: *The Adventurer and Idler*. London/Oxford: W. Pickering/Talboys and Wheeler 1825, S. 109-114, hier S. 110.

18 Nathaniel Hawthorne: »Brief an seinen Verleger William D. Tiknor (19.1.1855)«. In: Thomas Woodson (Hg.): *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. 23 Bde. Bd. 17: *The Letters, 1853-1856*. Columbus: Ohio State UP 1987, S. 304.

19 Jedenfalls ist es vor allem die männliche* Abwertung, die überliefert ist, da der journalistische und wissenschaftliche Diskurs über Literatur bis weit ins 20. Jahrhundert hinein beinahe ausschließliches Monopol der Männer* war. Eine Opferthese scheint jedoch nicht mehr zeitgemäß, vielmehr eine Mittäter*innenschaftsthese, da Frauen* an ihrem eigenen Ausschluss aus dem öffentlichen oder kreativen Leben mitgearbeitet haben. George Eliots bereits genanntes Essay »Silly Novels by Lady Novelists« ist ein prägnantes Beispiel dafür. Vgl. auch Kord: *Sich einen Namen machen* (1996), S. 20-27.

20 Dominik von König: »Lesesucht und Lesewut«. In: Herbert G. Göpfert (Hg.): *Buch und Leser: Vorträge des 1. Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens, 13. und 14. Mai 1976*. Hamburg: Hauswedell 1977, S. 89-124.

21 Susanne Barth: *Mädchenlektüren: Lesediskurse im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. et al.: Campus 2002, Kap. 3.1.

22 Samuel Taylor Coleridge/John Payne Collier (Hg.): *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*. London: Chapman and Hall 1856, S. 3.

23 Vgl. Lydia Schieth: *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 1987, S. 64.

24 Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP 1987, S. 46.

Gelegentlich wurde ihnen »in Gönnerattitüde [...] ein Sonderkapitel zu den ›dichtenden Damen‹«[25] spendiert. Neben Cervantes (*Don Quijote*, 1605/1615), dem Wegbereiter des modernen Romans, gelten heute vor allem Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), Samuel Richardson (*Pamela*, 1740) und Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749) als Gattungspioniere, obgleich beispielsweise Marie-Madeleine de La Fayettes überaus erfolgreicher historischer Roman *La Princesse de Clèves* (1678) oder Aphra Behns *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (1683-1687) deutlich früher veröffentlicht wurden als die einschlägigen Werke ihrer Kollegen.[26] Auch dass eine beachtliche Anzahl von Autorinnen seit dem frühen 18. Jahrhundert kontinuierlich und erfolgreich publizierte und einen nennenswerten Teil zum Erfolg der jungen Gattung Roman beigetragen hatte, geriet weitgehend in Vergessenheit.[27] Im deutschsprachigen Raum gestaltete sich die Lage mit einiger zeitlicher Verzögerung ähnlich. Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) wird zwar der Titel des ersten deutschen Frauenromans zugestanden,[28] für die »Geburtsstunde des modernen Romans in Deutschland«, die Goethes *Werther* (1774) vorbehalten bleibt, stellt La Roches »moralische[r] Tendenzroman«[29] jedoch allenfalls eine Negativfolie dar. Ruth Römer spricht vom Frauenroman – und dasselbe kann auch über die Frauenliteratur per se gesagt werden – als einer »Verlegenheitserfindung männlicher Literaturkritiker«, die zu einer Zeit, als schreibende Frauen* plötzlich in großer Zahl in Erscheinung traten, gerechtfertigt oder zumindest nachvollziehbar gewesen sein mag, jedoch bald schon »ihre Berechtigung verlor«.[30]

Schließlich erkannten auch Schriftsteller das wirtschaftliche Potenzial der Frauenliteratur und insbesondere des Frauenromans und begannen, für das neue weibliche* Publikum zu schreiben; teils unter Pseudogynonym,[31] um dem Spott zu entgehen, dem ›bärtige Frauen‹ – also männliche Autoren, »affect[ing] the style and the names of ladies«[32] – ausgesetzt waren.[33] Über und für Frauen* zu schreiben, war jedoch keines-

---

25 Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. ix-xii, hier S. xi.

26 Vgl. Judith Kegan Gardiner: »The First English Novel: Aphra Behn's Love Letters, The Canon, and Women's Tastes«. In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 8/2 (1989), S. 201-222.

27 Vgl. Ina Schabert: *Englische Literaturgeschichte: Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart: Kröner 1997, S. 303-333; Ashley Tauchert: »Writing Like a Girl: Revisiting Women's Literary History«. In: *Critical Quarterly* 44/1 (2002), S. 49-76, hier S. 69f. https://doi.org/10.1111/1467-8705.00400.

28 Vgl. Wolfgang Beutin: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart et al.: Metzler 2013, S. 284.

29 Ebd., S. 176.

30 Ruth Römer: »Was ist ein Frauenroman?« [1956]. In: Dies. (Hg.): *Sprache, zur Sprache gebracht. Aufsätze zur Intentionalität sprachlichen Handelns*. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 11-16, hier S. 12.

31 Ein relativ bekanntes Beispiel stellt der Autor William Thomas Beckford (1760-1844) dar, der u.a. als Lady Harriet Marlow (*Modern Novel Writing, or, The Elegant Enthusiast and Interesting Emotions of Arabella Bloomville*, 1796) und Jacquetta Agneta Mariana Jenks (*Azemia, a Descriptive and Sentimental Novel*, 1797) publizierte. Zahlreiche weitere Beispiele finden sich in Kord: *Sich einen Namen machen* (1996), Anhang B. »Ermittelte Pseudogynonyme«, S. 198f.

32 Samuel Johnson: »No. 20 (26.5.1750)«. In: Ders.: *The Works of Samuel Johnson*. Bd. 2: *The Rambler* (1825), S. 99-103, hier S. 100.

33 Vgl. auch Schabert: *Englische Literaturgeschichte* (1997), S. 11; Antonia Forster: »A Considerable Rank in the World of Belles Lettres«. In: Katherine Binhammer/Jeanne Wood (Hg.): *Women and Literary History: »For There She Was«*. Newark et al.: Delaware UP 2003, S. 106-118, hier S. 111.

falls nur im Bereich der Unterhaltungsliteratur üblich. Viele der heute kanonischen Autoren wie Balzac, Flaubert oder Tolstoi haben über und zweifelsohne auch für Frauen* geschrieben. Germaine de Staël wies bereits in *De la littérature* (1800) darauf hin, dass der Roman seine Existenz im Grunde genommen Frauen* bzw. dem auch seitens der Männer* zunehmenden Interesse an deren Lebenswelt verdanke:

> Eine träumerische und tiefe Empfindsamkeit ist einer der größten Reize einiger moderner Werke; und es sind die Frauen, die, nichts vom Leben kennend als die Fähigkeit zu lieben, die Sanftheit ihrer Eindrücke im Stil einiger Schriftsteller weitergegeben haben. Liest man die seit der *Renaissance des lettres* geschriebenen Bücher, kann man auf jeder Seite jene Ideen markieren, die man nicht hatte, bevor man Frauen eine Art bürgerliche Gleichstellung gewährt hatte.[34]

Dass jedoch kaum je von den Frauenromanen eines Autors die Rede ist und nur die Werke einer beschränkten Anzahl von Autorinnen, primär aus dem 19. Jahrhundert, als ›Klassiker‹ geführt werden, veranschaulicht die fortbestehende Inkompatibilität zwischen den Etiketten ›Klassiker‹ und ›Frauenliteratur‹.[35]

1.1.1.2 ›Neue‹ Frauenliteraturen: feministische Resignifikationen

Auf die problematische Gleichsetzung von Frauen- mit Trivialliteratur wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts mit Abgrenzungs- und Resignifikationsversuchen reagiert. Jede Welle[36] der Frauenbewegung brachte mindestens eine, oft auch explizit so be-

---

34 Madame de Staël: *De la littérature: considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Hg. v. Axel Blaeschke. Kritische Neuausgabe. Paris: InfoMédia Communication 1998, Kap. IX, S. 150; Übersetzung S.F. Originalstelle: »Une sensibilité rêveuse et profonde est un des plus grands charmes de quelques ouvrages modernes; et ce sont les femmes qui, ne connoissant de la vie que la faculté d'aimer, ont fait passer la douceur de leurs impressions dans le style de quelques écrivains. En lisant les livres composés depuis la renaissance des lettres, l'on pourroit marquer à chaque page, quelles sont les idées qu'on n'avoit pas, avant qu'on eût accordé aux femmes une sorte d'égalité civile.«

35 Theodor Fontane ist einer der wenigen Autoren, dessen Romane relativ kontinuierlich mit dem Etikett ›Frauenroman‹ belegt werden, insbes. seine *Berliner Frauenromane*. 7 Bde. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1995. Die Reihe umfasst folgende Einzelbände: 1. *L'Adultera*; 2. *Cecile*; 3. *Irrungen, Wirrungen*; 4. *Stine*; 5. *Frau Jenny Treibel*; 6. *Effi Briest*; 7. *Mathilde Möhring*. Beispiele für ›Klassiker‹-Autorinnen sind: Jane Austen und die Brontë-Schwestern im Englischen (vgl. aktuelle Ausgaben ihrer Werke in verschiedenen *Penguin Classics*-Reihen), Annette von Droste-Hülshoff und Marie von Ebner-Eschenbach im Deutschen (beider Werke sind u.a. in der *Bibliothek Deutscher Klassiker* des Aufbau-Verlags erschienen) oder Colette im Französischen (einige ihrer Werke werden aktuell bei Flammarion unter *Littérature classique* geführt).

36 An der Wellen-Metapher wurde zu Recht kritisiert, dass sie der Komplexität der Frauenbewegung(en) nicht gerecht wird. Für eine detaillierte und kritische Diskussion vgl. Linda Nicholson: »Feminism in ›Waves‹: Useful Metaphor or Not?«. In: *New Politics* XII/4 (#48, 2010), https://web.archive.org/web/20190120082150/http://newpol.org/content/feminism-waves-useful-metaphor-or-not [1.10.2021]. Trotz ihrer Komplexitätsreduktion erweist sich die Wellen-Metapher in Bezug auf den Frauenliteraturdiskurs als nützliche Ordnungskategorie, die hier beibehalten werden soll. Wenn die Begriffe erste, zweite, dritte oder auch vierte Welle verwendet werden, dann in erster Linie als historische und chronologische Marker, wobei die zweite Welle ca. von den 1960er Jahren bis in die erste Hälfte der 1980er, die dritte Welle von den späten 1980er bis in die frühen 2000er und eine vierte Welle ca. von den frühen 2000er Jahren bis heute datiert wird. Es ist aber generell weniger von einer

nannte ›neue‹ Frauenliteratur mit sich (vgl. FL 5; CL 31). Sarah Grand (Ps. v. Frances Elizabeth Bellenden Clarke) prägte in ihrer Debatte mit Ouida (Ps. v. Maria Louise Ramé) den Begriff *New Woman* für ein frühfeministisches Ideal der modernen Frau*: intelligent, gebildet, emanzipiert und fähig, sich selbst zu versorgen.[37] Diese neue Frau* wurde vor allem in der englischsprachigen Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts häufig repräsentiert, weshalb auch von der *New Woman fiction* die Rede war. Dabei handelte es sich nicht um ein Genre im engeren Sinn, sondern um Texte – meist Romane, seltener aber auch Kurzgeschichten und Dramen –, deren zentraler Charakter eine solche neue Frau* ist.[38] Diese neue Frauenliteratur wurde, zumal wenn sie von Frauen* verfasst war,[39] genauso wie die bisherige, oft mit Trivialliteratur in Verbindung gebracht. Die Unterscheidung zwischen einer primär Autorinnen zugeschriebenen Populärkultur und einer Autoren vorbehaltenen Hochkultur begann allerdings bereits zu bröckeln (vgl. CL 31):

> [T]he New Woman novel destabilized a familiar conceptualization of the relationship between popular culture and high art. On the one hand, the fact that this fiction sold so well offered proof to its most hostile reviewers that it was a commodity. It did not have value as art; it was simply faddishly up to date in its portrayal of women rebelling against the traditional code of »womanliness«. On the other hand, this fiction was gaining pace on high culture; its advocates described it as the new fiction, the wave of the future.[40]

In *The Story of a Modern Woman* (1894), der als einer dieser neuen Frauenromane galt, greift die Autorin Ella Hepworth Dixon die Problematik auf, dass Frauen* lange zum Schreiben von populären Liebesromanen ermuntert wurden, in denen konventionelle Ideen über die soziale Rolle der Frau* vorherrschten. Die Freude der Protagonistin Mary über ihre ersten literarischen Auftragsarbeiten wird schnell gedämpft, als sie realisiert, dass das Schreiben von Frauen* einzig als Ware betrachtet wird. Ihr Verleger rät ihr vom Genre des realistischen Romans dezidiert ab: »[S]tick to pretty stories. They're bound to pay best.«[41] Dixons Roman, obgleich er keineswegs bloß eine hübsche Geschichte erzählt, stellte sich jedoch den im Roman dominanten Erwartungshaltungen zum Trotz als Verkaufserfolg heraus – so wie die heute größtenteils vergessenen Romane Olive Schreiners (z.B. *The Story of an African Farm*, 1883), Mona Cairds (z.B. *The*

---

glatten Ablöse der Wellen, sondern vielmehr von einem kontinuierlichen Übergang und einem teilweisen Nebeneinander auszugehen.

37 Vgl. Sarah Grand: »The New Aspect of the Woman Question«. In: *The North American Review* 158/448 (1894), S. 270-276; Ouida: »The New Woman«. In: *The North American Review* 158/450 (Mai 1894), S. 610-619.

38 Vgl. Andrzej Diniejko: »The New Woman Fiction«. In: *victorianweb.org* (17.12.2011), https://web.archive.org/web/20201016130131/www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html [1.10.2021].

39 Die Autor*innen waren hauptsächlich, aber nicht ausschließlich Frauen*. Neben Sarah Grand (1854-1943), Mona Caird (1854-1932), Olive Schreiner (1855-1920), George Egerton (Ps. v. Mary Chavelita Dunne, 1859-1945) u.v.m. gelten auch George Meredith (1828-1909), Thomas Hardy (1840-1928), Grant Allen (1848-1899) und George Gissing (1857-1903) als Vertreter*innen der neuen Frauenliteratur. Vgl. ebd.

40 Ann L. Ardis: *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick et al.: Rutgers UP 1990, S. 42.

41 Ella Hepworth Dixon: *The Story of a Modern Woman*. New York: The Cassell Publishing Co. 1894, S. 223.

Wing of Azrael, 1889), Sarah Grands (z.B. *The Heavenly Twins*, 1893) und vieler weiterer Autorinnen neuer Frauenliteratur.[42]

Dass das Anschreiben gegen die patriarchale Gesellschaftsordnung nicht zwangsläufig mit einer Sensibilisierung in Bezug auf andere Formen der Unterdrückung einherging, wird anhand von Schreiners *Story of an African Farm* deutlich. Es handelt sich dabei um einen Kolonialroman, »in dem die emanzipatorischen Bestrebungen der *weißen* Kolonisator*innen und die Unterdrückung der nicht *weißen* Bevölkerungsgruppen scheinbar konfliktlos nebeneinanderstehen bzw. nicht thematisiert werden« (FL 5). Das Einfordern von Freiheiten für *weiße* Frauen* bei gleichzeitiger Negation dieser Freiheiten für nicht*weiße* Frauen* verleiht dem frühfeministischen Werk eine gewisse Ambivalenz und verdeutlicht einmal mehr, dass das Konzept der neuen Frau* – wie schon jenes des *angel in the house* bzw. der *true woman* zuvor[43] – kein universales war, sondern einen begrenzten soziodemographischen Radius hatte: »Das Idealbild der Frau des 19. Jahrhunderts war ›weiß‹ definiert und de facto auch nur in der weißen Mittelschicht lebbar, so dass weder weiße Frauen aus ärmeren Gesellschaftsschichten noch Frauen ethnischer Minderheiten *true women* sein konnten.«[44] Auch die neue Frau* wurde im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert hauptsächlich von *weißen* Frauen* der Mittelschicht verkörpert. Held*innen, die einer niederen Schicht oder ethnischen Minderheit angehörten, traten in der Literatur zunächst noch häufiger als Varianten der vormals unerreichbaren *true woman* auf, nicht jedoch ohne gewisse Züge der *New Woman* zu adaptieren, wie z.B. Iola Leroy, die Protagonistin aus Frances Harpers gleichnamigem Roman (1892),[45] oder Sappho Clark in Pauline E. Hopkins' *Contending Forces* (1900), um zwei ebenso frühe wie populäre Exempel afroamerikanischer Autorinnen zu nennen.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die Parameter des Verhaltens und der Werte moderner Weiblichkeit* wiederum neu verhandelt. Der Flapper – oder in Frankreich *La garçonne* nach dem gleichnamigen Bestseller und Skandalroman (1922) von Victor Margueritte – als Symbol für Hedonismus, Indifferenz gegenüber traditionellen moralischen Standards und eine befreite Sexualität avancierte zum Idealbild der neuen Frau*, als deren einflussreichster Interpret Francis Scott Fitzgerald gilt. Er schuf zahlreiche seiner Protagonist*innen – Rosalind Connage (*This Side of Paradise*, 1920), Gloria Patch (*The Beautiful and Damned*, 1922), Daisy Buchanan (*The Great Gatsby*, 1925) und Nicole Diver (*Tender Is the Night*, 1934) – nach dem Vorbild seiner Ehefrau Zelda,

42 Vgl. Sally Ledger: *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester et al.: Manchester UP 1997, S. 159.

43 Barbara Welter zeigte auf, dass der »cult of true womanhood«, demzufolge Frauen* »pious, submissive, chaste, and pure« zu sein hatten und »hostages within the home« waren, die Verhaltensnormen westlicher Frauen* des 19. Jahrhunderts wesentlich mitbestimmte. Vgl. Barbara Welter: »The Cult of True Womanhood: 1820-1860«. In: *American Quarterly* 18/2 (1966), S. 151-174, hier S. 151.

44 Isabell Klaiber: »Gender und Ethnizität in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts«. In: Ingrid Hotz-Davies/Schamma Schahadat (Hg.): *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*. Bielefeld: transcript 2007, S. 207-233, hier S. 216.

45 Klaiber bespricht diesen Roman als Beispiel für die Integration *weißer* Eigenschaften in die ethnische Identität. Vgl. ebd., S. 222-225.

die er zur Prototypin der amerikanischen Flapper stilisierte.[46] Dafür diente ihm nicht nur Zeldas Leben als Quelle der Inspiration, sondern auch ihre Briefe und Tagebücher, aus denen er wiederholt Passagen übernahm.[47] Während der Flapper nach dem Vorbild der aus einer angesehenen Südstaatenfamilie stammenden Zelda – wie zuvor die *true* und auch die *New Woman* – noch ein primär *weißes* Ideal verkörperte, erschien im Zuge der *Harlem Renaissance* vermehrt Literatur, die das Leben von afroamerikanischen Frauen* porträtierte. Diese war sowohl von Schwarzen[48] als auch von *weißen* Autor*innen[49] verfasst, wobei sich *weiße* Autor*innen teils aufgrund eines vorherrschenden essentialistischen Exotismus für Schwarze Protagonistinnen – primitiv, schön, unverfälscht – entschieden. Die größtenteils *weiße*, aus der Mittelschicht stammende Leser*innenschaft gestand den Schwarzen Protagonist*innen beispielsweise mehr sexuelle Freizügigkeiten zu.[50]

Im deutschsprachigen Raum etablierte sich das Genre einer ›neuen‹ Frauenliteratur überhaupt erst ab den späten 1920er Jahren. Romane von Autorinnen wie Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Franziska zu Reventlow und Helene Böhlau können jedoch als Vorläufer des neuen Frauenromans betrachtet werden, wie er vor allem in der Weimarer Republik Popularität erlangte.[51] Nach dem Ersten Weltkrieg führten mangelnde männliche* Arbeitskräfte, die Inflation und eine insgesamt schwierige Wirtschaftslage dazu, dass immer mehr Frauen* berufstätig wurden, womit oft eine Art Landflucht – der Umzug vieler Frauen* vom Land in die Stadt – einherging.[52] Diese Entwicklungen, die »zu einem bisher nicht dagewesenen Grad an Freiheit und Unabhängigkeit [führten], der jedoch auch neue (Doppel-)Belastungen und Probleme mit sich brachte« (CL 32), wurden in den Romanen der neuen Frau* exemplarisch verhandelt: »Die Protagonistinnen der Romane loten in modellhafter Weise Extrempositionen moderner Weiblichkeit* zwischen Liebe, Mutterschaft, Beruf und Kultur aus, sie spielen mit den populären Bildern der Neuen Frau und experimentieren mit einer Reihe von Weiblichkeitsentwürfen.«[53] Typische neue Frauenromane aus dieser Zeit sind Vicki Baums *stud. chem. Helene Willfüer* (1928) oder Irmgard Keuns *Gilgi, eine von uns* (1931) und *Das kunstseidene Mädchen* (1932). Das Phänomen der neuen Frau* wurde nicht nur in der Unterhaltungsliteratur, sondern auch in anderen Medien, vor allem im Film, z.B. in *Variety* (1925), *Der blaue Engel* (1930) und *Mädchen in Uniform* (1931), aufgegriffen und

46 Vgl. Nancy Milford: *Zelda: A Biography*. New York et al.: Harper Perennial Modern Classics 2011 [1970], S. ix.

47 Vgl. ebd., S. 55, 71, 89, 102.

48 Beispiele sind Jessie Redmon Fausets *There is Confusion* (1924), Nella Larsens *Quicksand* (1928) und *Passing* (1929), Wallace Thurmans *The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life* (1929) oder, etwas später, Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* (1937).

49 Beispiele sind *Porgy* (1925) von Edwin DuBose Hey oder *Scarlet Sister Mary* (1929) von Julia Peterkin.

50 Vgl. Patricia Raub: »A New Woman or an Old-Fashioned Girl? The Portrayal of the Heroine in Popular Women's Novels of the Twenties«. In: *American Studies* 35/1 (1994), S. 109-130, hier S. 115.

51 Vgl. Ludmilla Kaloyanova-Slavova: Übergangsgeschöpfe. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Helene Böhlau und Franziska von Reventlow. New York et al.: Peter Lang 1998.

52 Vgl. Vibeke Rützou Petersen: *Women and Modernity in Weimar Germany. Reality and its Representation in Popular Fiction*. New York/Oxford: Berghahn Books 2001, S. 6.

53 Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln et al.: Böhlau 2003, S. 12.

dadurch weit über die Grenzen der Weimarer Republik hinaus populär.[54] Dass dieses neue Ideal der ersten Frauenbewegung ideologisch nahestand, bedeutet nicht, dass unter Frauenrechtler*innen Einigkeit darüber vorherrschte. Konservativeren, bürgerlichen Feministinnen war die neue Frau* mitunter zu wenig weiblich*, dem Sozialismus nahestehenden Feministinnen hingegen nicht kapitalismuskritisch genug.[55] Es kann zusammengefasst werden, dass »[d]as Verständnis, wie eine emanzipierte Frau auszusehen und zu agieren habe, innerhalb der ersten Welle kein statisches [war] – genauso wenig wie eine geschlossene Frauenbewegung gab es eine einheitliche neue Frauenliteratur« (CL 33).

Diese Aussage lässt sich auch auf die zweite Welle der Frauenbewegung übertragen. Die dieser nahestehende Literatur wurde insbesondere im deutschsprachigen Raum als ›neue‹ Frauenliteratur – im Sinne einer nun »eigentliche[n] Frauenliteratur«[56] – bezeichnet und somit auch begrifflich von der vorhergehenden abgegrenzt. In den frühen 1980er Jahren bezeichnete Manfred Jurgensen »Wie hältst du es mit der Frauenliteratur?« gar als die »Gretchen-Frage«[57] der deutschen Literaturwissenschaft. Darunter wurde sowohl »eine Literatur, die subjektive Authentizität auf sprachlich und ästhetisch neue Art darstellen« wollte, als auch eine feministische »Selbsterfahrungs- und Erkundungsliteratur ohne besonderen formalästhetischen Anspruch«[58] verstanden. Autorinnen wie Ingeborg Bachmann, Christa Wolf und Gabriele Wohlmann gelten als frühe Vertreterinnen der neuen Frauenliteratur, die ihren Höhepunkt allerdings erst in den 1970er Jahren mit Bestsellern wie Karin Strucks *Klassenliebe* (1973), Verena Stefans *Häutungen* (1975) oder Brigitte Schwaigers *Wie kommt das Salz ins Meer* (1977) erreichte.[59] Obgleich der Begriff der neuen Frauenliteratur für Texte, die der zweiten Frauenbewegung nahestanden, eher im Deutschen üblich war, gab es auch im englischsprachigen Raum ähnliche Diskurse über ein »revival of the women's novel as a first person realistic narrative, a form which is ideologically appropriate to feminism«.[60] Imelda Whelehan prägte für diese neuen Frauenromane den Begriff des *feminist bestseller*, worunter sie sowohl die frühen *mad housewife novels* – angelehnt an Sue Kaufmans *Diary of a Mad Housewife* (1967) – als auch die späteren, der zweiten Frauenbewegung näherstehenden *consciousness-raising* oder *liberation novels* wie Erica Jongs *Fear of Flying* (1973) oder Marilyn Frenchs *The Women's Room* (1977) zusammenfasst. Obgleich nicht alle feministischen Bestseller dieselbe ›Formel‹ – raus aus der Abhängigkeit in einer Ehe, hinein ins selbstbestimmte Singleleben – aufgreifen, gebe

---

54 Vgl. Richard W. McCormick: *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Literature, and »New Objectivity«*. New York: Palgrave 2001, S. 24.

55 Vgl. ebd., S. 13.

56 Manfred Jurgensen: »Was ist Frauenliteratur?«. In: Ders. (Hg.): *Frauenliteratur: Autorinnen – Perspektiven – Konzepte*. Bern et al.: Peter Lang 1983, S. 13-43, hier S. 20.

57 Ebd., S. 13.

58 Osinski: »Frauenliteratur« (2006), S. 127; eine ähnliche Unterscheidung »zwischen den soziologischen Kampfschriften des Feminismus und den künstlerischen Werken weiblicher Autoren« findet sich auch bei Jurgensen: »Was ist Frauenliteratur?« (1983), S. 19.

59 Vgl. ebd., S. 20f.

60 Elizabeth Cowie et al.: »Representation vs. Communication«. In: Feminist Anthology Collective (Hg.): *No Turning Back: Writings from the Women's Liberation Movement 1975-80*. London: The Women's Press 1981, S. 238-245, hier S. 242.

es Parallelen, insbesondere »the inclusion of an account of the main character's adolescence or young adulthood, the detailed description of unhappy marriages or suffocating relationships with men and the sense that at the end these women have chosen a different path for themselves.«[61] Die bislang dominante Assoziation von Frauen- mit Trivialliteratur wurde durch diese Resignifikationen zwar nicht aufgehoben, aber die neue feministische Bedeutung des Terminus schrieb sich nachhaltig in den literarischen Diskurs ein. Laut Günter Häntzschel bezeichnet Frauenliteratur noch in den 1990er Jahren »zwei gegensätzliche Literaturtypen«:

> einmal eine von Frauen wie von Männern verfaßte, überwiegend belletristische Literatur, die für ein weibliches Publikum konzipiert wird und die das bestehende Weltbild, insbesondere die Ideologie des patriarchalischen Gesellschaftssystems nicht etwa in Frage stellt, sondern reproduziert; der unkritische, geschichtsfremde und private Charakter dominiert in einem Maße, das für die Trivialliteratur typisch ist, der man diese Art von Literatur überwiegend zurechnen muß. Zum anderen benennt man mit F. diejenige Literatur, fiktionale wie expositorische, die bewußt Partei für die Interessen der Frauen nimmt, gegen weibliche Diskriminierung und Sexismus opponiert und in der sich Spuren der ›verborgenen Frau‹ erkennen [lassen; S.F.], die sich durch eine eigene weibliche Schreibweise auszeichnen kann und die konsequenterweise von Frauen geschrieben ist.[62]

In einer englischsprachigen Enzyklopädie wird die Ambiguität des Begriffs ebenfalls durch »the media's identification of Frauenliteratur with women's confessional literature of the 1970s« (vgl. Selbsterfahrungs- und Erkundungsliteratur) und »an earlier use of the term denoting trivial literature for women«[63] erklärt. Ganz wesentlich für die Qualifikation als ›neue‹ Frauenliteratur scheint der feministische Impetus zu sein, der sich in unterschiedlicher Weise äußern kann – von fiktionaler künstlerischer Literatur über autobiographische Reflexionen bis hin zu politischen Manifesten –, der jedoch populären Liebesromanen *(romance)* mit ihren relativ starren Geschlechterkonstruktionen und heteronormativen Happy Ends von vornherein abgesprochen wird. Feministische Literaturtheoretiker*innen (u.a. Simone de Beauvoir, Kate Millett, Shulamith Firestone, Germaine Greer) hatten für dieses bei Leserinnen sehr beliebte Genre lange Zeit nichts als Antipathie übrig. Erst Tania Modleskis *Loving With a Vengeance* (1982) und Janice Radways *Reading the Romance* (1984) stellten sich vehement gegen diese Tradition der Abwertung bei gleichzeitiger Nichtbeachtung. Ihre bahnbrechenden Analysen von populären Liebesromanen ergaben, dass darin keineswegs nur eskapistische Phantasien, sondern auch komplexe und widersprüchliche lebensweltliche Probleme verhandelt werden. Für Leserinnen könne die Lektüre sogar eine Art oppositionelle Strategie darstellen, um sich Zeit für sich, die eigenen Wünsche und Träume zu nehmen. Die beiden Bücher können als Teil eines übergeordneten Projekts

---

61 Imelda Whelehan: *The Feminist Bestseller: From »Sex and the Single Girl« to »Sex and the City«*. New York et al.: Palgrave 2005, S. 7.

62 Günter Häntzschel: »Frauenliteratur«. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 157-162, hier S. 157.

63 Friederike Eigler: »Frauenliteratur/Frauendichtung«. In: Dies./Susanne Kord (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press 1997, S. 186f., hier S. 186.

betrachtet werden, »to take popular cultural forms seriously, to resist double standards which operate to condemn or dismiss women's genres, and to ›rescue‹ feminine forms as worthy of attention«.[64] Auch ein Jahrzehnt später sorgte die feministische Beschäftigung mit solchen Literaturgenres noch für Kontroversen, was die entgegengesetzten, teils sehr extremen Reaktionen auf die »Romance Revisited«-Konferenz (Lancaster University, 1993) veranschaulichen. Die Vortragenden wurden in den Medien entweder als Teil des »›backlash against feminism‹ (women wanting to allow romance back into their lives after two decades of feminist disapproval)« oder aber als »›radical killjoys‹ out to rob women of their most basic pleasures!«,[65] wahrgenommen.

Das sind im Grunde genommen auch jene Positionen, die gegenüber der *chick lit*, die zunächst als Subgenre der *romance* galt, eingenommen wurden. Dieses auch als *Postfeminist Fiction*[66] oder *New Woman's Fiction*[67] bezeichnete Genre erlangte während der dritten Welle der Frauenbewegung[68] mit Bestsellern wie Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) und Candace Bushnells *Sex and the City* (1996) große Popularität und kann als in der Tradition der hier nur schematisch nachgezeichneten Abgrenzungs- und Resignifikationsversuche stehend betrachtet werden. Wie bereits bei den neuen Frauenliteraturen der ersten und der zweiten Welle handelt es sich auch bei den Autorinnen und Protagonistinnen der *chick lit* meist um heterosexuelle *weiße* Frauen* der Mittelschicht. Lisa A. Guerrero spricht vom »Sex & the City syndrome, a version of popular ethnocentrism that assumes that women of color don't exist in urban worlds of glamour«[69] – sowohl in Bridget Jones' London als auch in Carrie Bradshaws Manhattan scheinen beinahe ausschließlich *weiße* Menschen zu leben.[70] Populäre zeitgenössische Literatur über Frauen* mit anderer Geschlechtsidentität, sexueller Orientierung oder anderen soziokulturellen Hintergründen wird als Abweichung von der Norm betrachtet und zur Variante oder zum Subgenre, beispielsweise zur *queer* oder *ethnic chick lit* (vgl. Kap. 2.2.1), erklärt.

---

64 Rosalind Gill/Elena Herdieckerhoff: »Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?«. In: *Feminist Media Studies* 6/4 (Dez. 2006), S. 487-504, hier S. 491. https://doi.org/10.1080/14680770600989947.

65 Lynne Pearce/Jackie Stacey: »Preface«. In: Dies. (Hg.): *Romance Revisited*. New York: New York UP 1995, S. 9f.

66 Vgl. Cris Mazza/Jeffrey DeShell: *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. 2. Aufl. Carbondale: Fiction Collective Two 2000 [1995].

67 Vgl. Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006).

68 Der Terminus der »dritten Welle« wurde von Rebecca Walker, Alice Walkers Tochter, 1992 in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Ms.* geprägt, was in Anbetracht der Tatsache, dass die dritte Welle oft, vor allem wenn sie mit dem Postfeminismus gleichgesetzt wird, als *weißes* Phänomen gilt, einer gewissen Ironie nicht entbehrt. Walker fordert darin ihre Generation auf, ihre Stimme zu finden und ihrem Ärger – ihr eigener wurde insbes. durch die *Anita-Hill-* und *Clarence-Thomas-Kontroverse* geschürt – Ausdruck zu verschaffen. Vgl. Rebecca Walker: »Becoming the Third Wave«. In: *Ms.* 2/4 (Jan./Feb. 1992), S. 39ff.

69 Lisa A. Guerrero: »›Sistahs Are Doin' It for Themselves‹: Chick Lit in Black and White«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 87-101, hier S. 100.

70 Vgl. auch Lola Ogunnaike: »Black Writers Seize the Glamorous Ground around ›Chick Lit‹«. In: *The New York Times* (31.5.2004), https://web.archive.org/web/20150528055434/https://www.nytimes.com/2004/05/31/us/black-writers-seize-glamorous-ground-around-chick-lit.html?pagewanted=1 [1.10.2021]; Sandra Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry: Icons, Markets, Mythologies*. Basingstoke et al.: Palgrave 2014, S. 156.

1.1.2 Frauenliteratur als theoretisch-methodischer Rahmen

Bei »Frauenliteratur« handelt es sich weniger um eine Theorie oder Methode als um den Forschungsgegenstand der in den späten 1960er Jahren entstandenen feministischen Literaturtheorie bzw. -wissenschaft, die sich – im engeren Sinne – mit der Erforschung von literarischen Texten von, über und/oder für Frauen*, d.h. mit Frauen* als Autorinnen, Protagonistinnen und Leserinnen, beschäftigt.[71] Im Fokus steht vor allem die Kategorie Frau* bzw. die weibliche* Markierung von Literatur, wobei der Literaturbegriff eher eine sekundäre Rolle spielt (vgl. Kap. 1.1.2.1, »FRAUENliteratur: Gender im Fokus«). Wird er in den Fokus gerückt, ergeben sich Fragen nach der literaturwissenschaftlichen Einordnung bzw. Klassifizierung von Frauenliteratur entweder als Genre oder aber als Label. Gerade der Labelbegriff hat im 21. Jahrhundert auch in Zusammenhang mit Frauenliteratur – primär im Sinne einer für Frauen* intendierten Literatur – an Bedeutung gewonnen (vgl. Kap. 1.1.2.2, »FrauenLITERATUR: Genre im Fokus«).

1.1.2.1 FRAUENliteratur: Gender im Fokus

Strategien der feministischen Literaturwissenschaft, die sehr eng am Terminus Frauenliteratur operieren, sind die Rekuperation,[72] Re-Vision[73] und *recovery*,[74] die sich im weitesten Sinne alle mit der Sichtbarmachung von Frauen* in der Literatur – einerseits mit fiktionalen Frauenfiguren, andererseits mit realen Schriftstellerinnen und ihren Werken – beschäftigen. Initiiert durch Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* (1949), stand zunächst »die ideologiekritische Re-Lektüre des ›männlichen‹ Literaturkanons«[75] im Mittelpunkt und es wurden vor allem die nach patriarchalischen Normen gestalteten Frauenbilder in von Männern* verfassten Klassikern gegen den Strich gelesen.[76] Elaine Showalter bezeichnete diese frühe Phase als feministische Kritik, die sich primär »with woman as the consumer of male-produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes our apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes«,[77] beschäftigte. Darauf folgte ab Mitte der 1970er Jahre die Gynokritik, die Frauenliteratur primär im Sinne einer Literatur von Frauen* untersuchte:

71 Vgl. Katrin Gut: »Feministische Literaturwissenschaft«. In: Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2007), S. 575ff., hier S. 575.

72 Der Begriff ist im deutschsprachigen akademischen Diskurs nicht gebräuchlich. Scott definiert ihn im Kontext einer »new historicist, postmodern, feminist combination« als »to restore (a thing) to its original condition«. Vgl. Bonnie Kime Scott: »Beyond (?) Feminist Recuperative Study«. In: Binhammer/Wood (Hg.): *Women and Literary History* (2003), S. 220-234, hier S. 226.

73 Der Terminus wurde von Adrienne Rich geprägt. Sie beschreibt die Re-Vision als »act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction«. Adrienne Rich: »When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision«. In: *College English* 34/1 (1972), S. 18-30, hier S. 18.

74 Die archäologische Metapher der *recovery* leitet sich aus der feministischen Literaturkritik, insbes. der Gynokritik nach Elaine Showalter, ab. Vgl. Elaine Showalter: »Towards a Feminist Poetics«. In: Mary Jacobus (Hg.): *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm 1979, S. 22-41.

75 Gut: »Feministische Literaturwissenschaft« (2007), S. 576.

76 Frühe und besonders populäre Beispiele sind Mary Ellmann: *Thinking about Women*. New York: Harcourt, Brace & World 1968; Kate Millett: *Sexual Politics*. Garden City: Doubleday 1970.

77 Showalter: »Towards a Feminist Poetics« (1979), S. 25.

> In contrast to this angry or loving fixation on male literature, the programme of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.[78]

Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929), in dem sie die Erschwernisse reflektiert, mit denen schreibende Frauen* konfrontiert waren, gilt als eine Art Urtext der gynokritisch ausgerichteten feministischen Literaturwissenschaft, die sich darum bemühte, alle »Aspekte weiblichen Schreibens, von den soziokulturellen Bedingungen im jeweiligen historischen Kontext über die Frage nach einer spezifisch weiblichen Kreativität und Sprache bis hin zu Themen und Strukturen der Texte sowie literar[ischer] Genres«[79] miteinzubeziehen. Showalters *A Literature of Their Own* (1977), in der sie durch die Einbeziehung auch zahlreicher bis dato wenig bekannter Texte von Autorinnen versuchte, eine weibliche* Schreibtradition innerhalb der englischsprachigen Literatur zu rekonstruieren, hat kanonischen Status erlangt; ebenso Sandra M. Gilberts und Susan Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979), in dem sie anhand bekannter viktorianischer Autorinnen eine Theorie über die weibliche* Literaturgeschichte als Dialog zwischen Autorinnen und der patriarchalen Schreibtradition erarbeiteten. Neben zahlreichen Monographien und Anthologien zur Frauenliteratur entstanden auch groß angelegte Gegen- oder Alternativkanons wie beispielsweise die *Norton Anthology of Literature by Women* (1985), *Frauen, Literatur, Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1985), *The Longman Anthology of World Literature by Women: 1875-1975* (1989) und *The Bloomsbury Guide to Women's Literature* (1992).

Für poststrukturalistische Theoretikerinnen bzw. Vertreterinnen der französischen feministischen Literaturwissenschaft wie Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva und Monique Wittig bildete hingegen eine primär sprachlich gedachte Geschlechterdifferenz (Phallogozentrismus) den Ausgangspunkt für literarische Analysen.[80] Cixous prägte 1975 den Begriff der *écriture féminine* für eine Schreibweise, die sich von der phallogozentrisch geprägten Sprache zu emanzipieren suchte, beispielsweise indem verstärkt weibliche* (Körper-)Erfahrung miteinbezogen und ein nichtlineares, zyklisches Schreiben bevorzugt wurde.[81] Die Idee der *écriture féminine* wurde in vielen Punkten als unklar und problematisch wahrgenommen, sodass sie weniger den Status einer systematischen Theorie erlangte, sondern vielmehr als Sammelbegriff für alle Arten von experimentellem literarischen Schaffen von Frauen* in Verwendung war.[82] Auch wenn die Geschlechterdifferenz weniger biologisch als gesellschaftlich und kul-

---

78 Ebd., S. 28.

79 Anja Beinroth/Doris Feldmann/Sabine Schülting: »Feministische Literaturtheorie«. In: Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013), S. 203-206, hier S. 203.

80 Vgl. ebd., S. 204.

81 Vgl. Hélène Cixous: »Das Lachen der Medusa« [1975]. In: Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Das Lachen der Medusa: zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übers. v. Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-61.

82 Vgl. Leslie Hill: »Women's Fiction Since 1970«. In: Sonya Stephens (Hg.): *A History of Women's Writing in France*. Cambridge et al.: Cambridge UP 2000, S. 168-184, hier S. 172.

turell begründet wurde, sahen sich die französischen – ebenso wie die US-amerikanischen gynokritischen – Theoretikerinnen immer wieder mit dem Vorwurf des Essentialismus konfrontiert. Dass Termini wie »Frauenliteratur« oder etwa »weibliches* Schreiben« und die damit verbundene Separierung den Eindruck eines Rückzugs in eine Nische fernab der kanonischen (Männer*-)Literatur erwecken können, stellte einen zentralen Kritikpunkt an solch kompensierenden und/oder differenzierenden Maßnahmen dar. »[O]hne die Annahme«, so beschreibt Volkmann die Problematik der begrifflichen Abgrenzung, »dass Literatur männlich ist und von männlichen Autoren und deren Texten definiert wird, [wäre] auch der abgrenzende Begriff Frauenliteratur obsolet«.[83] Dem kann entgegengehalten werden, »dass der Begriff eine bereits stattgefundene Ghettoisierung beschreibt und enthüllt – und nicht dazu beiträgt, solch eine erst zu generieren«.[84] Würde Frauenliteratur einfach unter dem Sammelbegriff Literatur verhandelt, so die Argumentation, würden die ungleichen Ausgangsbedingungen und Ausgrenzungsmechanismen unsichtbar gemacht. Außerdem hätte bei einer sukzessiven Eingliederung in die männlich* dominierte Literaturgeschichtsschreibung wohl kaum in derselben Zeit dieselbe Bandbreite an Literatur von Frauen* publiziert werden können. Dennoch wird unter dem Deckmantel der Frauenliteratur auch eine bereits eingetretene Homogenisierung und Marginalisierung fortgeschrieben. Showalter vermutete, dass für Autorinnen mit dem Millennium das Ende einer separaten *literature of their own* gekommen sei, und auch Ina Schabert sprach sich explizit für eine beide Geschlechter umfassende Darstellung des literarischen Lebens aus, an dem sowohl Autoren als auch Autorinnen teilhaben.[85] In diesen Ansätzen spiegelt sich die in den 1990er Jahren vollzogene Verschiebung von einer Frauen- zu einer Geschlechterforschung bzw. einer feministischen zu einer genderorientierten Literaturwissenschaft wider, der es weniger um Frauen* – Autorinnen, weibliches* Schreiben oder Frauenfiguren/-bilder in Texten – an sich geht als vielmehr um die diskursive Zuschreibung solch einer Geschlechterdifferenz (weiblich*/männlich*).[86]

Einen weiteren Kritikpunkt an Literaturtheorien, die sich ausschließlich auf die Literatur von Frauen* konzentrierten, stellte die Homogenisierung des weiblichen* Geschlechts – sei dieses nun biologisch oder sozial gedacht – bzw. die Übergehung von Differenzen innerhalb der Kategorie Frau* dar. Die Problematik der Verengung des Terminus Frauenliteratur auf *weiße* heterosexuelle Autorinnen der Mittelschicht thematisierten zunächst vor allem lesbische und Schwarze feministische Literatur- und Kulturwissenschaftler*innen. Adrienne Rich definierte Frau* bzw. Weiblichkeit* beispielsweise als ein lesbisches Kontinuum und reflektierte die Beziehung von Literaturkritik und weiblicher* Homosexualität.[87] Barbara Christian und Hazel V. Carby

83 Volkmann: *Frauen und Popkultur* (2011), S. 33.

84 Ebd., S. 34.

85 Vgl. Elaine Showalter: »Laughing Medusa. Feminist Intellectuals at the Millennium«. In: *Women: A Cultural Review* 11/1-2 (2000), S. 131-138, hier S. 131; Ina Schabert: »Narrative and Gender in Literary Histories«. In: *Comparative Critical Studies* 6/2 (2009), S. 149-164, hier insbes. S. 152. https://doi.org/10.3366/E1744185409000676. Schabert hatte bereits über ein Jahrzehnt davor »eine Literaturgeschichte als Geschichte der Geschlechterbeziehungen« erprobt. Schabert: *Englische Literaturgeschichte* (1997), S. xi.

86 Vgl. Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 122.

87 Vgl. Adrienne Rich: »Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence«. In: *Signs – Journal of Women in Culture and Society* 5/4 (1980), S. 631-660.

wiesen darauf hin, dass es auch Aufgabe einer feministischen Literaturwissenschaft sein sollte, sich mit der Geschichte Schwarzer Autorinnen auseinanderzusetzen.[88] Die Differenzdebatten entwickelten sich im Laufe der 1980er und 1990er Jahre immer mehr zu einem Differenzdenken, »das nicht mehr ausschließlich auf die Geschlechterdifferenz fixiert war, sich also vermehrt um ein Denken der Begriffstrias *race – class – gender* zentrierte und zusätzlich noch um Fragen der sexuellen Orientierung, des Alters, religiöser Zugehörigkeit und anderer Parameter ausgeweitet wurde«.[89] Diese zunächst vor allem innerhalb der *lesbian and gay studies* und des *Black feminism* thematisierten Ausverhandlungen bewirkten, dass eine genderorientierte Literaturwissenschaft ohne Bezugnahme auf Forschungsansätze wie die Queer Studies, Postcolonial Studies und die Intersektionalitätstheorie heute nur mehr schwer denkbar ist (vgl. Einleitung, ab S. 28). Alle drei Tendenzen – die queere, die postkoloniale und die intersektionale – haben »gemeinsame Problem- und Aktionsfelder: die Krise der Repräsentation, sprach- und handlungsbasierte Machtkritik sowie die Interdependenz von Identitätskategorien« und »soziale Normativität, die mit individuellen und kollektiven Abwehrreaktionen (Xenophobie, Homophobie) sowie Formen struktureller wie personeller Gewalt durchgesetzt wird«.[90]

Die genannten, sich auch in der Literaturwissenschaft niederschlagenden Paradigmenwechsel von *feministischen* über *gender*bezogene *(queere)* hin zu inklusiveren, plurikategorialen Ansätzen dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Kategorie Frau* und dem Terminus Frauenliteratur – in der Literaturwissenschaft vor allem in seiner Bedeutung als Literatur von Frauen* – immer noch strategische Bedeutung zukommt. Gillian Gualtieri untersuchte beispielsweise die Genderdynamiken in den acht Editionen der prestigeträchtigen *Norton Anthology of English Literature* (1962-2006). Sie konnte feststellen, dass es eine signifikante Korrelation zwischen einer Zunahme von Frauen* im Herausgeber*innenteam und der Zunahme von Autorinnen gibt, deren Werke in der Anthologie angeführt werden. Die Zahlen für die aktuellste Edition – 33,3 % der Herausgeber*innen sind Frauen* und 14,7 % der Seiten der Anthologie enthalten Werke von Autorinnen – sind trotz deutlicher Erhöhung des Frauenanteils auf Seiten der Herausgeber*innen aber doch eher ernüchternd.[91] Dass das von Showalter prophezeite Ende einer *literature of their own* offenbar noch nicht eingetroffen ist, bestätigt auch der 2007 in dritter Auflage erschienene Alternativkanon der *Norton Anthology of Literature by Women*. Es wird darin, so heißt es auf der Verlagswebsite, aber nicht mehr nur Wert auf eine weibliche*, sondern auch auf eine globale Perspektive gelegt:

---

88 Vgl. Barbara Christian: *Black Women Novelists: The Development of a Tradition 1892-1976*. Westport et al.: Greenwood Press 1980; Hazel V. Carby: *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York et al.: Oxford UP 1987.

89 Anna Babka: »Feministische Theorien«. In: Martin Sexl (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV 2004, S. 191-222, hier S. 217.

90 Sigrid Nieberle: *Gender Studies und Literatur: eine Einführung*. Darmstadt: wbg 2013, S. 107.

91 Vgl. Gillian Gualtieri: »Canonized Women and Women Canonizers: Gender Dynamics in The Norton Anthology of English Literature's Eight Editions«. In: *Gender Issues* 28/1 (2011), S. 94-109, hier S. 95. https://doi.org/10.1007/s12147-011-9099-y.

> Thirty new authors dramatically extend and deepen the coverage of English-language women writers worldwide, from the aboriginal Australian poet Oodgeroo Noonuccal (Kath Walker) to the Indian American fiction writer Jhumpa Lahiri to the British writer of lesbian fiction Jeanette Winterson, among dozens of others. Likewise, the representation of American writers of diverse racial, ethnic, and regional origins—new writers include Julia Alvarez, Sandra Cisneros, Joy Harjo, and Gish Jen—has been greatly strengthened. This geographic diversity is matched by a greater variety of genres, among them science fiction, experimental poetry, and literary criticism.[92]

Auch einige Verlage,[93] Literaturpreise[94] und Zeitschriften sowie zahlreiche sonstige Projekte[95] verfolgen aufgrund des vorherrschenden doppelten Standards *(gender bias)* am Literaturmarkt gezielt eine solche separatistische Strategie. Die gesonderte Betrachtung der Literatur von Frauen* ist nicht nur nicht passé, sondern auch kein Nischenprodukt spezialisierter – oft feministischer – Publikationsorgane. Das hängt sicherlich damit zusammen, dass die Binsenweisheit, Autorinnen bekämen weniger prestigeträchtige Preise verliehen, würden seltener in renommierten literarischen Verlagen erscheinen und in Feuilletons rezensiert, zunehmend quantitativ belegt wird.[96] Die Geschlechterdisparität der professionellen Literaturkritik – Männer*, die hauptsächlich Bücher von Männern* rezensieren – wird beispielsweise seit 2010 von der Organisation *VIDA Women in Literary Arts* nachgewiesen.[97] Auf freiwilliger Basis

---

92 W.W. Norton & Company, Inc. (Hg.): »The Norton Anthology of Literature by Women« (o.D.), https://web.archive.org/web/20180914094445/http://books.wwnorton.com/books/webad.aspx?id=11623 [1.10.2021].

93 Bereits im Zuge der zweiten Frauenbewegung wurden erste feministische ›Frauenverlage‹ gegründet, u.a. die immer noch aktive *Feminist Press* (gegr. 1970) in den USA und *Virago Books* (gegr. 1973) in Großbritannien. Für einen groben Überblick zu Frauenverlagen vgl. Wikipedia: »List of Women's Presses« (26.8.2021), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_women%27s_presses&oldid=1040736654 [1.10.2021].

94 Beim *Women's Prize for Fiction* (früher: *Baileys Women's Prize for Fiction, Orange Prize for Fiction*), der seit 1996 verliehen wird, dürfte es sich um den international bekanntesten Frauen*-Literaturpreis handeln. Für eine Liste weiterer solcher Preise vgl. Wikipedia: »Category: Literary awards honoring women« (17.5.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:Literary_awards_honoring_women&oldid=957260436 [1.10.2021].

95 Für Beispiele vgl. Wikipedia: »Women's writing (literary category)« (1.9.2021), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Women%27s_writing_(literary_category)&oldid=1041706299 [1.10.2021], insbes. Abschnitt 5: Resources.

96 Die nachfolgenden Ausführungen und Beispiele in Kap. 1.2.2.1 basieren auf Folie: »Of Outer and Inner Gatekeepers« (2019), S. 10-14.

97 Solche genderspezifischen Datenerhebungen häufen sich. Von 2012 bis 2018 wurde im Rahmen des australischen *Stella Prize* jährlich die Anzahl der von Männern* und Frauen* verfassten Bücher erhoben, die in den wichtigsten australischen Zeitungen und Zeitschriften besprochen wurden. Vgl. Melinda Harvey/Julieanne Lamond: »2018 Stella Count. The Count«. In: *thestellaprize.com.au* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017084209/https://thestellaprize.com.au/the-count/2018-stella-count/ [1.10.2021]. Seit 2015 gibt das Innsbrucker Zeitungsarchiv die Reihe *Literaturkritik in Zahlen* heraus, die über quantitative Entwicklungen in der deutschsprachigen Literaturkritik informiert. Vgl. Universität Innsbruck/IZA – Innsbrucker Zeitungsarchiv (Hg.): »Literaturkritik in Zahlen«. In: *uibk.ac.at* (1.8.2019), https://web.archive.org/web/20201017075942/https://www.uibk.ac.at/iza/literaturkritik-in-zahlen/ [1.10.2021]. 2018 führte das deutsche Forscher*innennetzwerk *Frauenzählen* eine Pi-

zählen Volontär*innen jährlich das Vorkommen von Autorinnen in wichtigen literarischen Publikationen und Rezensionsorganen,[98] wobei seit 2015 – untertitelt mit *The Year of Intersectional Thinking* – auch »race and ethnicity, gender, sexual identity and ability« Berücksichtigung finden:

> VIDA has a history of advocating for women's voices to be heard. An intersectional approach, such as looking at these demographic factors, is a natural development necessary to deepen the conversation. We want to take a closer look and identify what factors affect all women's representation. This next step requires asking how those factors might affect certain populations of women writers when it comes to publication rates.[99]

Auf den nicht ganz so leicht nachweisbaren *gender bias* im Verlagswesen hat das Experiment der Whistleblowerin Catherine Nichols aufmerksam gemacht. Die Autorin sandte Auszüge ihres Romans unter ihrem richtigen Namen an 50 Agent*innen, wovon zwei Interesse bekundeten. Als sie eine neue EMail-Adresse unter einem Pseudoandronym (»George«) anlegte und genau dasselbe Motivationsschreiben zusammen mit denselben Manuskriptseiten nochmals an dieselben Personen schickte, erhielt sie 17 Anfragen: »He [George] is eight and a half times better than me at writing the same book. Fully a third of the agents who saw his query wanted to see more«.[100] Neben Verlagen und Literaturkritik herrscht auch bei der Verleihung von Literaturpreisen ein unausgewogenes Geschlechterverhältnis vor, wofür der Nobelpreis für Literatur das Paradebeispiel schlechthin darstellt. Er ging bis 2020 nur 16 von insgesamt 117 Mal an eine Autorin. Von den Preisträger*innen war Toni Morrison 1993 die erste und bis heute einzige *woman of color*.[101] Die Schriftstellerin Nicola Griffith hat sich sechs renommierte Literaturpreise – *Pulitzer Prize, Man Booker Prize, National Book Award, National Book Critics' Circle Award, Hugo Award* und *Newbery Medal* – über einen Zeitraum von 15 Jahren (2000-2014) angesehen und festgestellt, dass nicht nur – vielleicht nicht einmal primär – das Geschlecht der Autorinnen ausschlaggebend ist, sondern die geschlecht-

lotstudie zur Sichtbarkeit von Frauen* in deutschsprachigen Medien und in der Literatur durch. Vgl. Frauenzählen (Hg.): *Pilotstudie. Sichtbarkeit von Frauen in Medien und im Literaturbetrieb* (2018), www.frauenzählen.de/studientext.html [1.10.2021].

98 VIDA zählte ab 2010 das Geschlecht der besprochenen Autor*innen wie auch ihrer Rezensent*innen in den folgenden 15 Publikationen: *The Atlantic*, *Boston Review*, *Granta*, *Harpers*, *London Review of Books*, *The Nation* (keine Zählung 2010), *The New Republic*, *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *The New York Times Book Review*, *The Paris Review*, *Poetry*, *The Threepenny Review*, *Tin House* (keine Zählung 2011) und *The Times Literary Supplement*. Seit 2013 werden mehr als 20 weitere Zeitschriften in die Zählungen miteinbezogen; diese werden als *Larger Literary Landscape VIDA Counts* bezeichnet. Vgl. VIDA Women in Literary Arts (Hg.): »VIDA Count« (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017084620/https://www.vidaweb.org/the-count/ [1.10.2021].

99 VIDA Women in Literary Arts (Hg.): »The 2015 VIDA Count. The Year of Intersectional Thinking« (30.3.2016), https://web.archive.org/web/20201017084711/https://www.vidaweb.org/vida-count/the-2015-vida-count/ [1.10.2021].

100 Catherine Nichols: »Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name«. In: *Jezebel* (4.8.2015), https://web.archive.org/web/20200409155048/http://jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627 [1.10.2021].

101 Vgl. The Nobel Prize (Hg.): »All Nobel Prizes in Literature« (2021), https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature/ [1.10.2021].

liche Markierung der Erzählperspektive und das Geschlecht der Charaktere: Bücher über Frauen* oder Mädchen*, unabhängig davon, ob sie von einem Autoren oder einer Autorin stammen, gewinnen nur sehr selten.[102] Hier klingen neben den aufgezählten ›äußeren Torwächter*innen‹ wie Literaturkritiker*innen, Preisrichter*innen, Verleger*innen bereits jene ›inneren Torwächter*innen‹ an, von denen Alison Anderson in ihrem Essay *Of Gatekeepers and Bedtime Stories* (2016) spricht:

> My own deep, and somewhat hopeless, conviction is that an unconscious reluctance to read or publish women authors goes all the way back to childhood, to the bedtime stories our parents read us, to the texts assigned in schools. To the perception that it is infinitely uncool for a little boy to be caught reading *Little Women*, but *Tom Sawyer* is okay, *for both girls and boys*.[103]

Die vor allem durch Sozialisierung weitergegebenen, teilweise unbewussten Vorurteile und Stereotypen bleiben oft bis ins Erwachsenenalter bestehen. Statistisch betrachtet greifen Frauen* in westlichen Ländern häufiger zu (insbesondere fiktionalen) Büchern als Männer*.[104] Daraus folgt, dass Frauen* die Hauptzielgruppe von Literaturverlagen sind, wohingegen Männer* zunehmend einen Nischenmarkt darstellen. Die Situation der Frauenliteratur hat sich folglich seit dem 18. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht stark verändert, wenn nicht sogar umgekehrt. Und trotzdem: »[T]he prevailing wisdom is that women like men's stories, but men don't like women's, so dude stuff is universal and chick stuff has a more limited, specific appeal.«[105] Bei diesen inneren Torwächter*innen setzte auch der Twitter-Hashtag #readwomen2014 an. Der Initiatorin Joanna Walsh ging es nicht primär darum, dass ein Jahr lang ausschließlich Bücher von Autorinnen gelesen werden; ihr Ziel war es vielmehr, eine Selbstbeobachtung und Reflexion der eigenen Literaturauswahl anzuregen: »[Y]ou might like to do a Vida count on your own bookshelf; if you find an imbalance, consider whether you might have been a victim of inequality, missing out on good writing because of a pink

102 Vgl. Nicola Griffith: »Books About Women Don't Win Big Awards: Some Data«. In: *nicolagriffith.com* (26.5.2015), https://web.archive.org/web/20201016134710/https://nicolagriffith.com/2015/05/26/books-about-women-tend-not-to-win-awards/ [1.10.2021].

103 Alison Anderson: »Of Gatekeepers and Bedtime Stories: The Ongoing Struggle to Make Women's Voices Heard«. In: *World Literature Today* 90/6 (2016), S. 11-15, hier S. 14; Hervorhebung im Original. https://doi.org/10.7588/worllitetoda.90.6.0011.

104 Vgl. NEA – National Endowment for the Arts (Hg.): *A Decade of Arts Engagement: Findings from the Survey of Public Participation in the Arts, 2002-2012* (= NEA Research Report 58). Washington: NEA 2015, Kap. 5 Reading and Film Attendance, hier S. 69, https://web.archive.org/web/20200821195805/https://www.arts.gov/sites/default/files/2012-sppa-jan2015-rev.pdf [1.10.2021]; Chris Moss: »Have Men Fallen out of Love with Books?«. In: *The Telegraph* (2.3.2015), https://web.archive.org/web/20151229121409/www.telegraph.co.uk/men/thinking-man/11444510/Have-men-fallen-out-of-love-with-books.html [1.10.2021]; Johannes Haupt: »Literaturverlage geben Männer auf«. In: *lesen.net* (3.8.2015), https://web.archive.org/web/20201016142256/www.lesen.net/ebook-news/literaturverlage-geben-maenner-auf-21675/ [1.10.2021].

105 Kate Harding: »Women's Fiction: All Misery and Martinis?«. In: *salon.com* (19.3.2010), https://web.archive.org/web/20200214132348/https://www.salon.com/2010/03/19/womens_fiction/ [1.10.2021].

dust jacket.«[106] Walshs Aktion zog weite Kreise und beeinflusste – zusammen mit den veröffentlichten Statistiken zum *gender bias* am Literaturmarkt – nicht nur zahlreiche Leser*innen, sondern auch die Literaturkritik.[107] Neben sehr vielen bejahenden wurden aber auch skeptische Stimmen laut; so jene der Bloggerin Marcia Lynx Qualey, die sich »despite an earnest belief that women's books are (generally speaking) not taken as seriously as men's«, fragte: »Which women's voices will this #readwomen2014 prioritize? […] Will it be, in the main, a celebration of English-language women's voices? Of women at the center or the peripheries?«[108]

Diese Kritik an einer womöglich mangelnden Diversität und Inklusivität des Vorhabens fand in der von Kamila Shamsie vorgeschlagenen Folgeaktion, in der es darum ging, 2018 nur Bücher von Frauen* zu publizieren, bereits Berücksichtigung. Ein Vorgehen gegen Ungleichheiten am Literaturmarkt wie das *Year of Publishing Women* dürfe nicht in einem »year of publishing young, straight, white, middle-class metropolitan women«[109] enden. Würden für eine gewisse Zeit nur Bücher von Frauen* publiziert, dann erübrigte sich ein Terminus, eine Genrebezeichnung bzw. ein Label wie Frauenliteratur als Abgrenzung von ›der Literatur‹ gewissermaßen und ebenso der damit oft einhergehende pinke Schutzumschlag, den Walsh als Kürzel für eine geschlechtsspezifische Vermarktung von Literatur anführte. Dieses eher hypothetische Gedankenexperiment[110] leitet bereits zum nächsten Kapitel über, in dem die Frage nach der Literatur im Terminus Frauenliteratur, ihrem Wert bzw. ihrer Klassifizierung und insbesondere einer literaturwissenschaftlichen Umgangsweise damit, im Fokus steht.

---

106 Joanna Walsh: »Will #readwomen2014 Change Our Sexist Reading Habits?«. In: *The Guardian* (20.1.2014), https://web.archive.org/web/20200909023802/https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/20/read-women-2014-change-sexist-reading-habits [1.10.2021].

107 Die Literatur- und Kulturzeitschrift *The Critical Flame* widmete bspw. ein ganzes Jahr (Mai 2014 bis April 2015) »women writers and writers of color«. Vgl. David Evans Pritchard: »In Which *The Critical Flame* Dedicates One Year to Women Writers and Writers of Color«. In: *The Critical Flame. A Journal of Literature & Culture* 28 (Jan./Feb. 2014), https://web.archive.org/web/20201016171529/http://criticalflame.org/note-from-the-editor-in-which-the-critical-flame-dedicates-one-year-to-women-writers-and-writers-of-color/ [1.10.2021].

108 M. Lynx Qualey: »The Year of Reading (Arab) Women«. In: *arablit.org* (23.1.2014), https://web.archive.org/web/20201017072808/https://arablit.org/2014/01/23/the-year-of-reading-arab-women/ [1.10.2021].

109 Kamila Shamsie: »Let's Have a Year of Publishing Only Women – A Provocation«. In: *The Guardian* (5.6.2015), https://web.archive.org/web/20200824024903/https://www.theguardian.com/books/2015/jun/05/kamila-shamsie-2018-year-publishing-women-no-new-books-men [1.10.2021]. Vgl. auch Kamila Shamsie: »The Invisible Women«. In: *writerscentrenorwich.org.uk* (28.5.2015), https://web.archive.org/web/20180326211924/https://www.writerscentrenorwich.org.uk/article/the-invisible-women/ [1.10.2021].

110 Die von Shamsie vorgeschlagene Provokation wurde nur von einem Verlag, And Other Stories, umgesetzt. Vgl. Nichola Smalley: »2018 is our Year of Publishing Women!«. In: *andotherstories.org* (11.5.2018), https://web.archive.org/web/20200811103111/https://www.andotherstories.org/2018/05/11/2018-is-our-year-of-publishing-women/ [1.10.2021].

1.1.2.2 FrauenLITERATUR: Genre im Fokus

Was Anna Babka und Susanne Hochreiter in Bezug auf das Lesen von Texten feststellten (vgl. Tab. 4), könnte ebenso auf das Lesen von Genres – als welches »Frauenliteratur«, zumindest von Seiten des Literaturmarketings, immer noch häufig betrachtet wird – übertragen werden:

Tab. 4: Texte lesen, Genres lesen (nach Babka/Hochreiter: »Einleitung« [2008], S. 11)

Texte Lesen	Genres Lesen
»Texte *lesen* ist kein unschuldiges Vergnügen. Die Zeiten der *Deutungshoheiten* sind allerdings vorbei und gerade deshalb verlangen *Lektüren* einiges ab, was lange Zeit getrost den Autoritäten überlassen wurde und immer noch gern überlassen wird: zuallererst ›dem Autor‹, der schon wissen wird, *was* er schreibt, dann dem Feuilleton, das weiß, was es lesen will, und nicht zuletzt den Professor_innen, die nicht nur wissen, was *der Text* bedeutet, sondern auch, was der Autor oder die Autorin zu sagen *intendierte.*«[111]	Texte *klassifizieren* ist kein unschuldiges Vergnügen. Die Zeiten der *Taxonomierungshoheiten* sind allerdings vorbei und gerade deshalb verlangen *Klassifizierungen* einiges ab, was lange Zeit getrost den Autoritäten überlassen wurde und immer noch gern überlassen wird: zuallererst ›dem Autor‹, der schon wissen wird, *in welchem Genre* er schreibt, dann dem Feuilleton, das weiß, *als was es einen Text* lesen will, und nicht zuletzt den Professor*innen, die nicht nur wissen, was *eine Genrezuschreibung* bedeutet, sondern auch, was der Autor oder die Autorin *innerhalb dieser* zu sagen *im Stande ist.* (S.F.)

Rebecca Vnuk und Nanette Donohue, die es sich erst kürzlich zur Aufgabe gemacht haben, den Sammelbegriff *women's fiction* für den Bereich der Leser*innenberatung möglichst eng zu definieren – im Wesentlichen als Genre zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur von und über Frauen*[112] –, sprechen das bestehende literaturwissenschaftliche Definitionsdilemma an:

> There are many different opinions of which books should or should not be classified as women's fiction. It's incredibly difficult to pin down exactly what women's fiction is (or what it isn't), because everyone seems to have a different take on it. It tends to be a catch-all term used by readers and by library staff to quickly identify a book – seemingly any book containing female characters written by a female author, or any book that might appeal to a female reader.[113]

Den Autorinnen zufolge wäre folglich auch eine Definition als Leseinteresse denkbar, da es sich um das wohl »least genre-y of all genres« handle: »›[W]omen's fiction‹ reaches into most fiction genres and could easily lay claim to over half of all fiction – after all, it overlaps many genres and encompasses many time periods. It also does not hold

111 Anna Babka/Susanne Hochreiter: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Queer Reading in den Philologien* (2008), S. 11-19, hier S. 11; Hervorhebungen S.F.

112 Vgl. Rebecca Vnuk/Nanette Donohue: *Women's Fiction: A Guide to Popular Reading Interests*. Santa Barbara et al.: Libraries Unlimited 2013, S. viii. Eine ähnliche Definition der *women's fiction* (hier: *Women's Lives and Relationships*) findet sich in Joyce G. Saricks: *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*. 2. Aufl. Chicago: American Library Association 2009, S. 156.

113 Vnuk/Donohue: *Women's Fiction* (2013), S. vii.

to just one style – the books can be funny, weepers, literary, or gritty.«[114] Der Definition von Frauenliteratur als Leseinteresse – d.h. Literatur für Frauen* bzw. Literatur, die primär von Frauen* gelesen wird – kommt in der wissenschaftlichen Literatur, in der die Definition als Literatur von Frauen* dominiert, wenig Bedeutung zu. Sie kommt jedoch der (nicht nur) derzeitigen Verwendungsweise am Buchmarkt, bei der die zielgruppengerechte Vermarktung im Fokus steht, sehr nahe, was in der Online-Enzyklopädie Wikipedia aufgegriffen wurde. Im deutschsprachigen Wikipedia-Artikel zum Lemma Frauenliteratur wird diese im ersten Satz als »Genre sowohl belletristischer als auch essayistischer Literatur, die im weitesten Sinne als ›Literatur *von* Frauen und/oder *über* Frauen und/oder *für* Frauen‹ beschrieben werden kann«,[115] definiert. In der darauffolgenden, detaillierteren Beschreibung ist jedoch sogleich von »feuilletonistische[n] und buchhändlerische[n] Kategorien« und von einem »Etikett«[116] die Rede. Im englischsprachigen Wikipedia-Artikel wird *women's fiction* bereits eingangs als »umbrella term« und »label«[117] für Bücher über Frauen* definiert, die an ein weibliches* Publikum vermarktet werden sollen; und zwar in Abgrenzung zur Literatur, die (auch) männliche* Leser ansprechen soll, für die aber kein vergleichbares Label existiere.[118]

Der Labelbegriff, der den Fokus vielmehr auf das Leseinteresse der Rezipient*innen als auf eine Genre-Kategorisierung lenkt, wird in Zusammenhang mit Literatur, insbesondere auch mit Frauenliteratur, häufig verwendet, aber kaum je definiert. In Lexika erfährt der Begriff meist eine sehr allgemeine Definition, in der nicht auf die spezifische Verwendung im literarischen und/oder populärkulturellen Feld eingegangen wird. Im Duden sind drei allgemeinere Bedeutungen für das Lemma Label – (1.a) das aufklebbare Etikett, (b) die Marke und (c) das Schlagwort – angeführt.[119] Die für die erste Bedeutungsnuance zentrale physische Verbindung zwischen einem Etikett und einem Objekt ist in Bezug auf das Literaturlabel heute von geringerer Bedeutung, da Labels eher selten direkt auf dem Buch, sondern vielmehr auf Regalen angebracht werden oder in digitalen Ordnungssystemen (z.B. als Tags auf Websites) aufscheinen.[120] Die generelle und für alle drei Bedeutungsnuancen geltende Funktionsweise – Effizienzsteigerung für jene, die Labels aktiv verwenden, und Orientierungshilfe für jene, die Labels passiv konsumieren – lässt sich jedoch auf das Literaturlabeling übertragen. Diese positive, den wechselseitigen Nutzen hervorhebende Definition kann noch um die Tendenz von Labels, ungenau und restriktiv zu sein, erweitert und, da-

114 Ebd.

115 Wikipedia: »Frauenliteratur« (21.7.2019), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Frauenliteratur&oldid=190608579 [1.10.2021]; Hervorhebung im Original.

116 Ebd.

117 Wikipedia: »Women's fiction« (30.7.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Women%27s_fiction&oldid=965243111 [1.10.2021].

118 Vgl. ebd.

119 Vgl. Duden online: »Label« (o.D.), https://www.duden.de/node/86245/revision/86281 [1.10.2021].

120 In Bezug auf die physische Verbindung von Objekt und Label lässt sich ein buchgeschichtlicher Vergleich anstellen, und zwar über das seit dem 17. Jahrhundert praktizierte *spine labelling* (die Anführung von Autor*innenname und Buchtitel auf dem Rücken des Buches), das der leichteren Auffindbarkeit von Büchern diente. Vgl. David Pearson: »Spine Labelling«. In: Michael F. Suarez./S.J. Woudhuysen/H.R. Woudhuysen (Hg.): *The Oxford Companion to the Book: A History of the Book throughout the Ages*. 2 Bde. Bd. 2: *D-Z*. Oxford et al.: Oxford UP 2010, S. 1171.

mit einhergehend, relativiert werden.[121] Marc Reichwein kommt das Verdienst zu, den Labelbegriff in seiner spezifischen Verwendung im Literaturbetrieb – in Bezug auf das Literarische-Fräuleinwunder-Phänomen im deutschsprachigen Raum (vgl. Präambel) – definiert zu haben. Er versteht darunter »verbal pointierte Kategorisierungen oder Klassifizierungen […], die eine prägnante Vereinfachung und Verkürzung der Kommunikation über Literatur zum Ziel haben«.[122] Solche Schlagworte, mit denen seit jeher Literaturgeschichten geordnet und systematisiert werden, bilden heute »quasi die Benutzeroberfläche aufmerksamkeitslenkender und komplexitätsreduzierender Frames, mit denen etwa die Literaturberichterstattung versucht, das große Überangebot auf dem Markt der literarischen Neuerscheinungen saisonal wie tagtäglich auf den Nenner zu bringen«.[123] Diese Definition des »Paratext-Muster[s] Etikettierung«,[124] wie Reichwein es nennt, bildet die Grundlage für folgende Arbeitsdefinition des Literaturlabels:

> Unter dem Begriff Label wird auf dem Literaturmarkt eine kategorisierende Benennung bzw. ein Schlagwort verstanden, mit dem Buchhandel, Verlage und/oder die Literaturkritik Gegenwartsliteratur vermarkten. Die unter einem Label zusammengefassten Autor*innen und Werke werden primär über ihre Gemeinsamkeiten definiert, was den Kund*innen die Orientierung auf dem Buchmarkt und dem Literaturbetrieb das Marketing und den Verkauf der Bücher erleichtern soll. Die mühelose Zuordnung zu einem Label wird meist durch paratextuelle Praktiken, insbesondere eine ähnliche Covergestaltung, gewährleistet. Labels können für eine Gruppe von Autor*innen schnell und effektiv Aufmerksamkeit herstellen, sie nivellieren jedoch unterschiedliche literarische Herangehensweisen und suggerieren Homogenität.[125]

Für Buchhandel und Verlage sichern Labels vor allem einen fortlaufenden Transferprozess. Wurde ein Label einmal erfolgreich etabliert, können mit geringem Risiko weitere Autor*innen und Bücher darunter vermarktet werden, da zufriedene Kund*innen dazu tendieren, positive Konsumerfahrungen auf Folgeprodukte zu übertragen. »Paratexte, die das literarische Werk intern (Peritexte, z.B. Titel, Buchcover) oder extern (Epitexte, z.B. Verlagswerbung, Rezensionen) begleiten und ergänzen«,[126] sorgen dafür, dass ein Literaturlabel bzw. die darunter vermarktete Literatur mühelos wiedererkannt wird. Bei der Vermarktung von Frauenliteratur wird meist mit weiblich* konnotierten Farben (z.B. pastellenes Rosa, kräftiges Pink), Schrifttypen (z.B. geschwungen, handschriftlich), Accessoires (z.B. Blumen, Handtaschen,

---

121 Vgl. Oxford University Press (Hg.): »label«. In: *Lexico.com* (2021), Abschnitt 2, https://www.lexico.com/definition/label [1.10.2021].

122 Reichwein: »Diesseits und jenseits des Skandals« (2009), S. 95.

123 Ebd.

124 Ebd.

125 Diese Arbeitsdefinition habe ich – hier in leicht veränderter und erweiterter Form – bereits in meiner Masterarbeit entwickelt. Vgl. Folie: *Labelling ›The New Women's Fiction‹* (2015), S. 15.

126 Sandra Folie/Andrea Kreuter: »Ausschnitt M|macht Gattung. Zum Verhältnis von Gattungskommentar und Gattungs(re)konfiguration«. In: Thomas Ballhausen/Robert Huez (Hg.): *Der Zeitungsausschnitt. Begleitbuch zur Ringvorlesung*. Unter Mitarb. v. Claudia Geringer. Wien: danzig & unfried 2018, S. 43-65, hier S. 49.

Highheels) und mit der Abbildung von nach geltenden Schönheitsidealen proportionierten Frauenkörpern (z.B. lange Beine, schmale Taille) oder Ausschnitten davon (z.B. Beine, Rücken, Torso) gearbeitet.[127] In den letzten Jahren konnte sich insbesondere die gesichtslose Frau* – entweder völlig kopflos oder in Rückenansicht – auf zahlreichen Buchcovers durchsetzen.[128] Szenen am Meer bzw. Strand erfreuen sich ebenfalls großer Beliebtheit, nehmen sie doch bereits das *Beach-reads*-Label,[129] unter dem Frauenliteratur das halbe Jahr über vermarktet wird, vorweg.[130]

Die gegenderten Buchcovers funktionieren nicht nur als Orientierungshilfe für Leser*innen, die auf der Suche nach Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen* sind, sondern auch als Marketingstrategie für Werke, denen keine primär unterhaltende Funktion bzw. ein hoher Grad an Literarizität zugeschrieben wird. Eine stereotyp feminine Aufmachung soll die Hauptzielgruppe der Konsumentinnen von Unterhaltungsliteratur ansprechen und die Verkaufsquote ankurbeln. Werden allerdings Romane der *Chick-lit*-Autorin Jennifer Weiner in derselben Aufmachung präsentiert wie Romane der Nobelpreisträgerin Alice Munro oder der international renommierten Bestsellerautorin Elena Ferrante, weckt dies mitunter falsche Erwartungen, was wiederum die Orientierung auf dem Buchmarkt erschweren und somit die Vermarktungsstrategie der Labels samt dazugehörigen Paratextmustern unterlaufen kann.[131]

In einem nach George Eliots Artikel *Silly Novels by Lady Novelists* (vgl. Kap. 1.1.1.1, S. 44) betitelten Blogeintrag *Silly Covers for Lady Novelists* (2013) ist vom deprimierenden Trend die Rede, die Literatur von Frauen als ein Genre zu behandeln, »which no man could be expected to read and which women will only know is meant for them if they

127 Vgl. ebd.; vgl. auch CL 44.

128 Vgl. Eugenia Williamson: »Cover Girls. How Lipstick, Bathing Suits, and Naked Backs Discredit Women's Fiction«. In: *The Boston Globe* (28.6.2014), https://web.archive.org/web/20200726140835/https://www.bostonglobe.com/arts/books/2014/06/28/judging-books-their-feminine-covers/VfxgT9Suq1uMjZZIetnl6J/story.html [1.10.2021].

129 Eine google.com-Suche mit dem Suchbegriff »Beach Reads« ergibt 1.290.000 Treffer (Stand: 11.8.2019); auf den ersten vier Seiten der Suchergebnisse befinden sich neben zahlreichen Lifestyle-Plattformen (z.B. www.popsugar.com, www.realsimple.com, www.refinery29.com, www.eonline.com oder http://theeverygirl.com) und sogenannten Frauenzeitschriften wie *The Oprah Magazine, Good Housekeeping, Harper's Bazaar, Marie Claire* oder *Cosmopolitan* auch die *Social-reading*-Plattform Goodreads und der Onlineversandriese Amazon. Überraschenderweise – und dies stellt einen Unterschied zu einer früheren Abfrage vom Dezember 2018 dar – befinden sich mit *GQ – Gentlemen's Quarterly* und *Esquire* auch zwei ›Männermagazine‹ unter den topgereihten Suchergebnissen.

130 Vgl. Emily Harnett: »The Subtle Genius of Elena Ferrante's Bad Book Covers«. In: *The Atlantic* (3.7.2016), https://web.archive.org/web/20200930074408/https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/elena-ferrante-covers-bad-no-good/488732/ [1.10.2021].

131 Die Buchcovers von so unterschiedlichen Romanen wie Jennifer Weiners *Good in Bed* (Washington Square Press, 2002 [2001] – Hardcover und Taschenbuch) oder auch *The Next Best Thing* (Simon & Schuster UK, 2012 – Taschenbuch), Alice Munros *The View from Castle Rock* (Vintage, 2008 [2006] – Taschenbuch) und der englischen Übersetzung des dritten Bandes der neapolitanischen Romane Elena Ferrantes *Those Who Leave and Those Who Stay* (Europa Editions, 2014 [2013] – Taschenbuch) kombinieren mit ihrer Abbildung gesichtsloser Frauen* am Strand/Pool gleich zwei dominante Buchcovertrends im Bereich der Frauenliteratur und erwecken damit Assoziationen einer leichten Sommer- und Strandlektüre *(beach reads)*.

can see a woman on the cover.«[132] Auf Buchcovers evozierte Geschlechterstereotype tragen dazu bei, dass Autorinnen und ihre Romane bereits durch bloße Anschauung – auf den ersten Blick – für unpassend, wenn nicht gar unseriös, befunden und nicht weiter in Erwägung gezogen werden. Allerdings machen die auf Covers abgebildeten Frauen* oft einfach ganz alltägliche, an sich wenig klischeehafte Dinge wie stillzustehen, Kinder zu halten oder am Strand zu sein: »And yet, the very image of *women doing things* now strikes even women readers as unliterary«; eine enttäuschende Reaktion, »given that many literary pursuits are predominantly performed by women, despite institutional gender bias in the publishing industry«.[133] Es mutet nicht nur enttäuschend, sondern vor allem auch paradox an, dass Frauen* im globalen Norden bzw. Westen tendenziell mehr Belletristik kaufen und daher vermutlich auch lesen als Männer*, öfter Literaturwissenschaften studieren und Berufe im Buchhandel und Verlagswesen ergreifen, »ihre Abbildung auf Buchcovers wie auch die Nennung ihres Geschlechts in Genrebezeichnungen [und Labels; S.F.] aber nichtsdestotrotz einen unliterarischen Eindruck hinterlassen« (CL 45). Bei der geschlechterspezifischen Vermarktung, dem Labeling von Literatur, handelt es sich auch um einen sich selbst verstärkenden Effekt:

> Stecken Romane erst einmal in der »Frauenschublade«, verschwinden sie noch mehr aus dem Wahrnehmungsfeld der Männer und erhöhen das Ungleichgewicht bei den Verkäufen, was Lektorat und Marketing von Verlagen bei weiteren Neuerscheinungen zu einer gleichartigen Etikettierung und Ausrichtung verleitet. Gerade bei eBooks ist trotz – oder vielleicht gerade wegen – der Titelflut eine immer spitzere Zielgruppenansprache zu beobachten, die in der Regel eben auch das Geschlecht beinhaltet.[134]

Verlage unterteilen die breite Zielgruppe der Frauen* oft nach soziodemographischen Kriterien, allen voran Alter und Familienstand, sodass ein besser zugeschnittenes Marketing stattfinden kann. Dieses erfolgt in der Regel über noch spezifischere Sublabels wie beispielsweise beim weltgrößten Onlinebuchhändler Amazon und beim größten Bucheinzelhändler der USA Barnes & Noble (vgl. Tab. 5).[135] Das Leseinteresse der Hauptzielgruppe ist in der Ausstattung von Buchhandlungen ebenfalls ausschlaggebend. Die von Verlagen einheitlich gestalteten Bücher werden zum Teil auf separaten Verkaufstischen und in eigenen Frauen*-Regalen angeboten, um den Käufer*innen sogleich den ›richtigen‹ Weg zu weisen.

---

132 Fatema Ahmed: »Silly Covers for Lady Novelists«. In: *London Review of Books* [Blog] (31.1.2013), https://web.archive.org/web/20200626143710/https://www.lrb.co.uk/blog/2013/january/silly-covers-for-lady-novelists [1.10.2021].

133 Harnett: »The Subtle Genius of Elena Ferrante's Bad Book Covers« (2016).

134 Haupt: »Literaturverlage geben Männer auf« (2015).

135 Die Abfragen wurden zuletzt am 11. August 2019 auf den Websites www.amazon.com und www.barnesandnoble.com durchgeführt; Hervorhebungen S.F.

Tab. 5: Frauenliteraturlabels bei Amazon und Barnes & Noble (Stand: 11.8.2019)

Amazon.com	Books > Literature & Fiction > *Women's Fiction* > African American; Contemporary; Divorce; Domestic Life; Friendship; Mothers & Children; Single Women; Sisters
Barnes & Noble	Books > Fiction > *Women's Fiction* > Contemporary Women's Fiction – Other; Between Friends; *Chick Lit*; Classics; Families; For Better, For Worse; Glitz & Glamour; Mothers & Mothering; Romantic Relationships; Self Realization; Sense of Place; Unquiet Minds; Wonders & Horrors of Childhood; Women around the World; Women of a Certain Age; Women vs. Society's Expectations; Working Mothers

Die geschlechtliche Markierung der Kategorien weist darauf hin, dass darunter Bücher von Autor*innen platziert werden, die für ein weibliches* Zielpublikum bestimmt sind. Es handelt sich dabei zwar hauptsächlich, aber nicht ausschließlich um Bücher von Frauen*. Autoren wie Nicolas Barreau, Khaled Hosseini, Alexander McCall Smith und Nicholas Sparks sind sowohl bei Amazon als auch bei Barnes & Noble in den Frauenliteraturkategorien zu finden und auch Bücher von Nicholas Evans und Chris Bohjalian werden häufig als Frauenromane klassifiziert.[136]

Der Effekt des Literaturlabelings – der Transferprozess, den sich Verlage und Buchhandel zunutze machen und die damit einhergehende Sichtbarkeitssteigerung für Autor*innen – ist Reichwein zufolge zeitlich begrenzt, da sich Labels »dem allgemeinen Produktlebenszyklus an[passen]«[137] und irgendwann am Ende ihrer Verwertbarkeit angelangt sind; ein Beispiel wäre die Popliteratur der späten 1990er und frühen 2000er Jahre. Diesem Ende gehe teils eine ins Negative umgeschlagene Rezeption voraus: »Etiketten, die gestern noch ein *branding* waren, können heute schon der Brandmarkung dienen.«[138] Der Umschlag vom Branding in die Brandmarkung kann sich für bestimmte Labels analog zur Markenwerbung in der Wirtschaft mehrmals wiederholen. Frauenliteratur wurde beispielsweise – u.a. als neue Frauenliteratur (vgl. Kap. 1.1.1.2) – in den letzten Jahrhunderten und Jahrzehnten mehrmals mit neuer Bedeutung aufgeladen bzw. relauncht; unlängst wieder unter dem Label *chick lit*, das einerseits eine jahrhundertealte, geschlechtsmarkierte und pejorative Benennungspraktik, andererseits aber auch eine an die Frauenbewegungen angelehnte feministische Genealogie fortschreibt.

1.1.3 *Chick lit* als neue Frauenliteratur(en)

Dieser Arbeit liegt eine quantitativ-pluralistische Definition von Frauenliteratur als Literaturen von, über und/oder für Frauen* zugrunde, die auch eine pragmatische (im Gegensatz zu einer ästhetischen oder ideologischen) genannt werden könnte: Unter Frauenliteratur wird all das verstanden, was als Frauenliteratur bezeichnet wird. *Chick lit* galt zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten als Subgenre einer ›alten‹, der Trivialliteratur nahestehenden Frauenliteratur oder aber als aktuellste Ausformung der ›neuen‹ Frauenliteraturen. Obgleich sie damit eine gewisse Bandbreite älterer und neuerer – oftmals eng verschränkter – Frauenliteraturdiskur-

136 Vgl. Vnuk/Donohue: *Women's Fiction* (2013), S. viii.

137 Reichwein: »Diesseits und jenseits des Skandals« (2009), S. 96.

138 Ebd.; Hervorhebung im Original.

se bedient, steht im Folgenden ihre Positionierung als eine der neuen Frauenliteraturen im Mittelpunkt (vgl. Tab. 6).

Die unterschiedlichen, sich teilweise überlappenden Definitionen von ›alter‹ Frauenliteratur und ›neuen‹ Frauenliteraturen weisen bereits darauf hin, dass es sich weder um harte Oppositionen handelt noch von der Ablösung einer qualitativ-antikanonischen durch eine quantitativ-pluralistische Definition die Rede sein kann. Vielmehr ist von einer Tendenz hin zur Öffnung und Pluralisierung des Frauenliteraturbegriffs und der damit in Verbindung stehenden Methoden auszugehen. Die ›neuen‹ Frauenliteraturen im Sinne feministischer Resignifikationen beruhen zwar weniger auf einem weiblichen* Alternativ- oder Gegenkanon im Sinne der ›besten‹ Literaturen von Frauen*, es werden aber dennoch einige Werke aufgrund ihres feministischen Potenzials oder ihrer Wirkung als frauenliterarisch relevanter eingestuft als andere. Werden vermeintlich triviale – in der Folge wird von kommerzieller oder Unterhaltungsliteratur gesprochen – und feministische Frauenliteraturen nicht als Opponentinnen, sondern als ein Kontinuum gedacht, schärft das den Blick dafür, dass es auch feministische Bestseller gibt oder aber erfolgreiche Bücher, die weder feministisch noch trivial sind. Viele Autorinnen sind immer noch mit der Vorannahme konfrontiert, ihre Literatur könne nicht sowohl profitabel als auch seriös oder feministisch sein, was auf den persistenten Doppelstandard des Literaturmarktes hinweist: Männer* werden als Norm und ihre Texte implizit als universell wahrgenommen, während die Werke von Frauen* – insbesondere wenn diese nicht *weiß* sind, einer ethnischen, kulturellen und/oder religiösen Minorität angehören, nicht in einer internationalen Verkehrssprache schreiben oder in einer anderen Weise von der imaginierten westlichen Mehrheitsgesellschaft abweichen – allzu oft als Nische gelten, die nur für einen bestimmten Teil der weiblichen* lesenden Bevölkerung relevant sind und an diese auch sehr gezielt vermarktet werden. Feministische Analysen und die Zusammenstellung von Alternativkanons leisten zwar einen wichtigen Beitrag dazu, die Literatur von Frauen* als seriös auszuweisen, tun dies aber nicht selten auf Basis ideologischer (westlicher) Kriterien und forcieren damit ihrerseits qualitative Differenzierungen und Ausschlüsse innerhalb der Frauenliteratur. Intersektionale Analysen harmonieren hingegen aufgrund ihrer inklusiven und flexiblen Ausrichtung mit einem feministischen Gleichheitsgrundsatz, der sich, übertragen auf die Literaturwissenschaft, in einer Ausweitung und Diversifizierung von Alternativkanons bzw. generell von Textkorpora äußert. Außerdem lenken sie die Aufmerksamkeit stärker auf die Verschränkungen verschiedener Ungleichheitskategorien wie Geschlecht, Sexualität, Klasse, Nationalität, *race*, Ethnizität, Alter usw. Bezogen auf Benennungs- und Ordnungspraktiken von Literatur hieße das, dass Schnittmengen von auf Ungleichheiten basierenden Ordnungssystemen wie Frauenliteratur und queere Literatur, Frauenliteratur und postkoloniale Literatur oder Frauenliteratur und sogenannte ethnische, globale bzw. Weltliteratur – jene Verbindung, die hier im Fokus stehen wird – auf ihre wechselseitige Beeinflussung hin untersucht werden.

Tab. 6: Chick lit als neue Frauenliteratur(en)

	›alte‹ Frauenliteratur	›neue‹ Frauenliteraturen
Definition	qualitativ-antikanonisch (›Trivialliteratur‹ von, über und/oder für Frauen*)	quantitativ-pluralistisch (Literaturen von, über und/oder für Frauen*)
Methode	feministische Analysen (additive [Re-]Lektüren und Erstellung von Alternativkanons)	intersektionale Analysen (vergleichende Lektüren und Diversifizierung der Alternativkanons)
		chick lit als neue Frauenliteratur(en)

1.2 Weltliteratur

»What literature? Whose world?«[139]

Weltliteratur lässt sich in zwei sehr unterschiedliche Richtungen denken. In einem qualitativen Sinne bezieht sich der Terminus auf einen über nationale Grenzen hinweg anerkannten – über lange Zeit primär europäischen, *weißen* und männlichen*[140] – Kanon, worunter im Allgemeinen Literatur mit überzeitlichem Wert verstanden wird. David Damrosch unterscheidet hier nochmals zwischen Klassikern – »a work of transcendent, even foundational value, often identified particularly with Greek and Roman literature [...] and often closely associated with imperial values«[141] – und Meisterwerken, worunter auch neuere, sogar zeitgenössische Werke fallen können. In einem quantitativen Sinne bezieht sich der Terminus Weltliteratur hingegen auf die Menge aller Literaturen.[142] Beide Definitionen sind aus literaturwissenschaftlicher Sicht problematisch. Da die erste in der Regel als zu eng bzw. exklusiv und die zweite als zu weit bzw. inklusiv befunden wird, hat sich in der Literaturwissenschaft eine dritte Verwendungsweise von Weltliteratur für eine internationale Kommunikation der/durch

139 David Damrosch: »Introduction: All the Worlds in the Time«. In: Ders. (Hg.): *Teaching World Literature*. New York: MLA America 2009, S. 1-11, hier S. 3.

140 Vgl. Guillory: *Cultural Capital* (1993), S. 32.

141 David Damrosch: *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP 2003, S. 15.

142 Diese beiden definitorischen Extrempole werden bspw. erwähnt in Hendrik Birus: »Weltliteratur«. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Bd. 3: *P-Z*. 3., von Grund auf neu erarb. Aufl. Berlin et al.: De Gruyter 2007, S. 825f., hier S. 825, sowie im OED – Oxford English Dictionary Online, www.oed.com, unter dem Lemma »world literature« [1.10.2021]. Um die Onlineversion des OED nutzen zu können, ist ein Login, das in diesem Fall über die Universitätsbibliothek Wien erfolgte, notwendig. Da die nach diesem Login für spezifische Artikel generierten URLs von Leser*innen nicht verwendet werden können, werden sie hier nicht abgedruckt. Stattdessen werden Artikel aus der Onlineversion des Oxford English Dictionary mit OED direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat abgekürzt.

Literaturen etabliert.[143] So definiert, bezieht sie sich auf »die fortschreitende Internationalisierung der Welt der Literatur«,[144] wodurch das »Dilemma interkultureller ästhetischer Wertung [...] ebenso in den Blick [rückt] wie die Übersetzungsindustrie als Voraussetzung für W[eltliteratur] sowie die Kritik am eurozentrischen Kanon und die Auflösung nationalliterar[ischer] Grenzen im Zeichen von Globalisierung.«[145] Es besteht eine Tendenz, Weltliteratur als »multiple windows on the world« oder vielmehr »worlds« zu betrachten, »whether or not these works could be considered as masterpieces and regardless of whether these differing worlds had any visible links to each other at all«.[146] Diesen neueren Definitionsversuchen ist gemeinsam, dass sie Weltliteratur nicht mehr als klar definierten Forschungsgegenstand, sondern vielmehr als einen, sich in ständiger Aushandlung befindlichen Prozess betrachten. Manfred Schmelings relativ frühe Einschätzung des State of the Art der Weltliteratur(-forschung) deutete diese Entwicklungen bereits an:

> Welthaltigkeit und Internationalität sind keine Zustände, die sich ein für allemal umreißen und für ein substantialistisches Modell vindizieren lassen (gemäß der Frage: Was gehört zu Weltliteratur – und was nicht?). Sie bezeichnen vielmehr eine prozeßhafte Entwicklung, unabgeschlossene kulturelle Interaktion. Ein in dieser Weise dynamisiertes Konzept ist sich seiner eigenen Geschichtlichkeit bewußt, denn was immer die ›Welt‹-Dimension von Literatur sein mag, Vorstellungen darüber sind notwendigerweise in historische Prozesse eingebunden und durch wechselnde Parameter bzw. durch eine bestimmte Kombination von Parametern gekennzeichnet. Das gilt auch dort, wo die Diskussion – wie in der Komparatistik als der von dem Problem zuerst betroffenen Disziplin – wissenschaftlich-programmatische Formen annimmt.[147]

Im Folgenden soll dieser Beobachtung, die – selbst wenn heute vielfach schon von Transnationalität die Rede ist[148] – immer noch Aktualität beanspruchen kann, Rechnung getragen werden. Nach einem kurzen Abriss zur Entstehung und Entwicklung des Weltliteraturdiskurses (vgl. Kap. 1.2.1) werden methodische Herangehensweisen

143 Vgl. Doris Bachmann-Medick: »Weltliteratur«. In: Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013), S. 793f., hier S. 793.

144 Manfred Schmeling: »Ist Weltliteratur wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewußtsein«. In: Ders. (Hg.): *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 153-177, hier S. 162.

145 Bachmann-Medick: »Weltliteratur« (2013), S. 794.

146 Damrosch: *What is World Literature?* (2003), S. 15.

147 Schmeling: »Ist Weltliteratur wünschenswert?« (1995), S. 156.

148 Der Terminus Transnationalität bzw. das Adjektiv transnational werden seit geraumer Zeit in verschiedenen Kontexten der Literatur- und Kulturwissenschaften – u.a. auch in Zusammenhang mit Weltliteratur – verwendet, »to characterize globally active artistic movements such as avant-gardes and neo-avant-gardes; to describe literatures of migration that draw on cultural influences beyond nationality; or to analyse trans- and multilingual works of contemporary authors« Iulia Dondorici/Kai Wiegandt: Call for Articles: »›Transnational‹: Potential and Limitations of a Concept in Literary Studies.«. In: *fabula.org* (15.1.2018), https://web.archive.org/web/20201016130400/https://www.fabula.org/actualites/call-for-articles-transnational-potential-and-limitations-of-a-concept-in-literary-studies_82258.php [1.10.2021]. Das Buch ist inzwischen erschienen: Kai Wiegandt (Hg.): *The Transnational in Literary Studies. Potentials and Limitations of a Concept*. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die ihrerseits wiederum an neuere Weltliteraturdiskurse anschließen, in den Blick genommen (vgl. Kap. 1.2.2).

1.2.1 Weltliteratur als diskursives Ereignis

Die Beschäftigung mit Literaturen über politische und sprachliche Grenzen hinweg ist bereits aus der Antike bekannt. Erste multilinguale literarische Beziehungen wurden beispielsweise zwischen Sumerern und Akkadern im dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung nachgewiesen; zweitausend Jahre später fanden Sanskrit-Literaturen in Süd- und Südostasien Verbreitung und im Mittelalter kursierten sowohl in Europa als auch in Asien arabische, griechische, hebräische, persische und lateinische Manuskripte und Kodizes, um nur einige frühe Beispiele von Weltliteratur *avant la lettre* zu nennen.[149] Das Sprechen über Weltliteratur – ein lange Zeit vor allem in Europa so benannter und erforschter Diskurs – lässt sich allerdings deutlich später verorten. Obgleich der Terminus bereits im 18. Jahrhundert in Verwendung war, können erst Goethes, ins nächste Jahrhundert fallende Äußerungen zur Weltliteratur als diskursbegründend angesehen werden. Sie konstituieren auch das, was im nächsten Kapitel (1.2.1.1) unter ›alter‹ Weltliteratur im Sinne eines noch primär auf Europa als literarisches Zentrum fokussierten Diskurses besprochen und in der Folge einer ›neuen‹, transnationaler gedachten Weltliteratur gegenübergestellt wird (vgl. Kap. 1.2.1.2).

1.2.1.1 ›Alte‹ Weltliteratur: Europa als Maßstab für die Welt

Die älteste bislang nachweisbare Verwendung des Wortes Weltliteratur findet sich in August Ludwig Schlözers *Isländischer Litteratur und Geschichte* (1773):

> Es giebt eine eigene Isländische Litteratur aus dem Mittelalter, die für die gesammte Weltliteratur eben so wichtig, und großenteils außer dem Norden noch ebenso unbekannt, als die Angelsächsische, Irrländische, Rußische, Byzantinische, Hebräische, Arabische, und Sinesische, aus eben diesen düstern Zeiten, ist.[150]

Die erstmalige Nennung in der Publikation des Göttinger Professors ist nicht weiter verwunderlich, da dieser an der wahrscheinlich »weltoffenste[n] deutsche[n] Universität der Zeit«[151] Universalgeschichte lehrte. Komposita mit »Welt« wie auch »Weltbürger, Weltwirtschaft, Welthandel, Weltmarkt, Weltverkehr«[152] waren in den 1770er

---

149 Vgl. Caroline Levine/B. Venkat Mani: »What Counts as World Literature?«. In: *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 74/2 (2013), S. 141-306, hier S. 143. https://doi.org/10.1215/00267929-2073043.

150 August Ludwig Schlözer: *Isländische Litteratur und Geschichte*. Göttingen/Gotha: Johann Christian Dieterich 1773, S. 2. Dass Schlözer den Begriff Weltliteratur bereits ein halbes Jahrhundert vor Goethe verwendet hatte, wurde erstmals explizit festgehalten in Gauti Kristmannsson: »The Nordic Turn in German Literature«. In: Eleoma Joshua/Robert Vilain (Hg.): *Edinburgh German Yearbook* 1 (2007), S. 63-72.

151 Wolfgang Schamoni: »›Weltliteratur‹ – zuerst 1773 bei August Ludwig Schlözer«. In: *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 43/2 (2008), S. 288-298, hier S. 293. https://doi.org/10.1515/ARCA.2008.018.

152 Ebd., S. 294.

Jahren nichts Ungewöhnliches. Neu daran war, dass damit die geographische und nicht mehr die gesellschaftliche Dimension (im Sinne einer geselligen) gemeint war, wie beispielsweise bei Wieland, der Weltliteratur in handschriftlichen Korrekturen seiner Übersetzung von *Horazens Briefen* (zwischen 1790 und 1813) im Sinne von Wohlbelesenheit verwendet hatte.[153] Schlözers Verwendungsweise von Weltliteratur fällt »in eine Wendezeit, da sich – nach einem langen Vorlauf eines diffus-enzyklopädischen Interesses für ferne Länder und Texte in fernen Sprachen ein auf systematisch geordnetes Wissen und das Verstehen historischer Strukturen gerichtetes Interesse entwickelte«.[154] Der bei Schlözer eher beiläufig erwähnte Begriff Weltliteratur sollte sich über das Buch- und Bibliothekswesen hinaus, in denen er teilweise als Fachausdruck für Literaturen aus nichtdeutschsprachigen Kulturräumen und Nationen verwendet wurde,[155] noch länger nicht durchsetzen. Die Beschäftigung mit Literatur über nationale Grenzen hinweg nahm jedoch stetig zu. Im späten 18. Jahrhundert herrschte insbesondere in West- und Mitteleuropa eine rege Übersetzungstätigkeit, die sich primär auf bereits etablierte Meisterwerke früherer Epochen wie der griechisch-römischen Antike (u.a. Aristophanes, Homer, Horaz, Ovid) und der europäischen Renaissance (u.a. Calderon, Cervantes, Dante, Petrarca, Shakespeare) konzentrierte; seltener auch auf das Mittelalter. Die in zahlreiche Sprachen übersetzten *Gesänge des Ossian*, des vermeintlich altgälischen Epos der keltischen Mythologie,[156] »weckte[n] [...] in vielen Teilen Europas das Interesse für Literaturen, die außerhalb des klassischen Kanons lagen, und half[en], den Horizont in Richtung auf eine wahrhaft weltumspannende Literaturlandschaft zu öffnen«.[157] Johann Gottfried Herders Sammlung von Volksliedern (1778/1779) kann »– trotz ihrer Europalastigkeit – als erster Versuch einer Anthologie der Weltliteratur angesehen werden«,[158] da sie neben Texten aus westlichen Ländern Europas (vor allem Deutschland, England, Frankreich und Spanien) auch solche aus dem (Nord-)Osten (z.B. Estland, Finnland, Litauen, Lettland) und vereinzelt sogar literarische Stimmen beinhaltet, die über Europa hinausreichen (z.B. Grönland,

153 Die handschriftlich von Wieland korrigierte Stelle lautet: »selbst dasjenige was man in den schönsten Zeiten von Rom unter dem Wort Urbanität begriff, diesen Geschmack der Hauptstadt und diese feine Tinktur von Weltkenntniß u. Weltliteratur so wie von reifer Charakterbildung u. Wohlbehagen«. Hans-Joachim Weitz: »›Weltliteratur‹ zuerst bei Wieland«. In: *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 22/1-3 (1987), S. 206ff.

154 Schamoni: »›Weltliteratur‹« (2008), S. 295.

155 Vgl. Peter Goßens: »Weltliteratur«. In: Zymner/Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik* (2013), S. 138-143, hier S. 139.

156 Gemeint sind James Macphersons *The Works of Ossian* (erste Werkausgabe 1765; einzelne Veröffentlichungen ab 1760) – auch bekannt als *The Poems of Ossian* –, die dieser als mündlich überliefertes Material ausgab, das von ihm gesammelt und ins Englische übersetzt wurde; tatsächlich stammte der ›keltische Epos‹ von ihm selbst. Die National Library of Scotland besitzt eine eigene Ossian-Sammlung mit 327 Bänden verschiedenster englischer Ausgaben und Übersetzungen, aber auch Sekundärliteratur sowohl zum Epos als auch zur Authentizitätsdebatte (zahlreiche davon digitalisiert). Vgl. National Library of Scotland (Hg.): »Ossian Collection« (o.D.), https://digital.nls.uk/76750236 [1.10.2021].

157 Schamoni: »›Weltliteratur‹« (2008), S. 296.

158 Ebd.

Madagaskar, Peru).[159] Darüber hinaus wurde im frühen 19. Jahrhundert auch zunehmend sogenannte morgenländische – vor allem arabische, hebräische, indische und persische – Literatur übersetzt.[160] Im Zuge des verstärkt auf einen globalen Austausch ausgerichteten Verlagswesens begannen literarische Arbeiten aus verschiedenen Kontinenten – neben Europa und Nordamerika vor allem Asien, Afrika und Lateinamerika – zu zirkulieren.[161]

Obgleich sowohl das Konzept als auch der Terminus Weltliteratur bereits im 18. Jahrhundert nachweisbar sind, kann Goethe als Diskursivitätsbegründer im Foucault'schen Sinne begriffen werden[162] – als ein Autor, der »die Möglichkeit und die Formationsregeln anderer Texte« bzw. »eine unbegrenzte Diskursmöglichkeit«[163] geschaffen hat. Diese fiel keineswegs zufällig mit der Entstehung der akademischen Disziplin der *littérature comparée* zusammen, für die neben Goethe auch Madame de Staël sehr viel Vorarbeit geleistet hat.[164] Auf ihren Reisen und in ihren Salons kam sie mit den berühmtesten Intellektuellen Europas – u.a. auch mit Goethe – in Kontakt und schrieb neben Romanen, Dramen und autobiographischen Schriften auch literaturtheoretische und -geschichtliche Beiträge. Durch die in letzteren angestellten, länderübergreifenden Vergleiche literarischer wie auch soziologischer Art – ihren sogenannten *esprit européen* – ging sie als Vorläuferin der Literatursoziologie und der Vergleichenden Literaturwissenschaft in die Literatur- und Wissenschaftsgeschichte ein.[165] Aus komparatistischer oder auch weltliterarischer Perspektive ist neben *De la littérature* (1800) vor allem ihr Buch *De l'Allemagne* (1810/1813) interessant, in dem sie

159 Nachdem Herders Volksliedsammlung unter dem Titel *Volkslieder* bereits 1778/1779 in zwei Teilen erschienen war, gab Johannes von Müller 1807, nach dem Tod Herders, eine neue Ausgabe heraus. Das Inhaltsverzeichnis dieser neuen Ausgabe gibt einen guten Überblick über die Lieder und ihre Herkunft. Vgl. Johann Gottfried von Herder: *Stimmen der Völker in Liedern*. Hg. v. Johannes von Müller. Tübingen: Cotta 1807, S. ix-xiv.

160 Vgl. Andrea Polaschegg: *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: De Gruyter 2005, S. 147f.

161 Vgl. Levine/Mani: »What Counts as World Literature?« (2013), S. 143.

162 Vgl. Birus: »Weltliteratur« (2007), S. 825. Birus geht noch einen Schritt weiter, wenn er anmerkt, dass »[b]y his idea of Weltliteratur, Goethe plays the role of a ›fondateur de discursivité‹ for Comparative Literature«. Hendrik Birus: »The Co-emergence of ›Weltliteratur‹ and ›littérature comparée‹«. In: Reingard Nethersole (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism* (= Proceedings of the XVIth Congress of the International Comparative Literature Association: Transitions and Transgressions in an Age of Multiculturalism. University of South Africa, Pretoria, 13-19 August 2000. 6 Bde. Bd. 1). Pretoria: Unisa Press 2005, S. 26-35, hier S. 30.

163 Michel Foucault: »Was ist ein Autor?« [1969]. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden*. Bd. 1: *1954-1969*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 1003-1041, hier S. 1022. Foucault nennt als Beispiele für Diskursivitätsbegründer – im Unterschied zu Begründern einer Wissenschaft – Karl Marx (Kommunismus) und Sigmund Freud (Psychoanalyse).

164 Neben de Staëls Bemühungen gelten vor allem die Vorlesungen zur vergleichenden Literaturgeschichte von Abel-François Villemain (1827-1830) und Jean-Jacques Ampère (1832) als zentral für die Entstehung der Disziplin. Für eine ausführliche Erläuterung der Zusammenhänge bzw. Berührungspunkte zwischen Weltliteratur und *littérature comparée* vgl. Birus: »The Co-emergence of *Weltliteratur* and *littérature comparée*« (2000).

165 Vgl. Erwin Koppen: »Madame de Staël«. In: Wolf-Dieter Lange (Hg.): *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1: *Romantik und Realismus*. Unter Mitw. v. Renate Baader. Heidelberg: Quelle & Meyer 1979, S. 50-69, hier S. 54.

die Deutschen aus ihrer ›französischen‹ Sicht porträtierte,[166] was sowohl in England als auch in Frankreich großes Interesse an den deutschen Ländern weckte. Ihre vorteilhafte Darstellung, insbesondere der deutschen Literatur, stellte jedoch auch »eine nicht zu unterschätzende Provokation des französischen kulturellen Selbstbewußtseins« dar, weshalb ihr Buch »im nationalistischen Klima des beginnenden Bonapartismus«[167] zunächst verboten wurde. Goethe, der im Hinblick auf die Rezeption seiner Werke im Ausland von de Staëls Buch nur profitieren konnte, nannte es – noch Jahre vor seiner Fertigstellung und Veröffentlichung – in einem Eintrag in den *Tag- und Jahresheften* (1804)

> ein mächtiges Rüstzeug […], das in die chinesische Mauer antiquirter Vorurtheile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lücke durchbrach, so daß man über dem Rhein und, in Gefolg dessen, über dem Canal, endlich von uns nähere Kenntniß nahm, wodurch wir nicht anders als lebendigen Einfluß auf den ferneren Westen zu gewinnen hatten.[168]

In der Folge kommunizierten beide Seiten, die deutschen Länder und Frankreich, insbesondere aber Weimar und Paris, intensiv miteinander u.a. über die Zeitschriften *Über Kunst und Altertum* (1816-1832) und *Le Globe* (1824-1832).[169] Goethes übernationale Ansätze und Bemühungen – er las neben Literaturen in verschiedenen europäischen Sprachen auch Übersetzungen aus dem Chinesischen, Persischen und Sanskrit – kulminierten in seiner Idee von der Weltliteratur. Auch wenn er an keiner Stelle eine exakte Definition des Begriffspaares liefert, haben seine Verwendungsweisen – insbesondere seine Äußerung gegenüber Johann Peter Eckermann vom 31. Januar 1827 – die bis heute andauernde Weltliteraturdiskussion in Gang gebracht und nachhaltig geprägt. Goethe spricht davon, dass die

> poetisch[e] Gabe keine so seltene Sache sei, und daß niemand eben besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht macht. Aber freilich wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Litera-

166 Erwin Koppen verweist darauf, dass de Staël »keiner französischen, sondern einer schweizerischen Familie französischer Sprache und Kultur entstammte. Diese Herkunft, wie übrigens auch ihr Protestantismus, hinderte sie zwar nicht, sich fast ausschließlich ihrer französischen Muttersprache zu bedienen und feste Wurzeln in der französischen Kultur und literarischen Bildung des 18. Jahrhunderts zu schlagen. Indessen wahrte sie zu der Nation, in der sie fast drei Viertel ihres Lebens verbrachte, und zu deren Literatur stets kritische Distanz.« Koppen: »Madame de Staël« (1979), S. 59.

167 Ebd. Napoleon hatte sich höchstpersönlich negativ zu *De l'Allemagne* geäußert. Nachdem die Erstausgabe (1810) vernichtet wurde, erschien das Buch drei Jahre später zunächst in London.

168 Johann Wolfgang Goethe: »Eintragung 1804«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Abt. 1: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. Dieter Borchmeyer. Bd. 17: *Tag- und Jahreshefte*. Hg. v. Irmtraut Schmid. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1994 [Frankfurter Ausgabe], S. 125-139, hier S. 129f. Goethe wird in der Folge immer nach der Frankfurter Ausgabe mit der Sigle FA (+ Abteilung/Band und Seitenangabe) zitiert. In der Bibliographie werden alle Bände einzeln ausgewiesen.

169 Vgl. Birus: »The Co-emergence of ›Weltliteratur‹ and ›littérature comparée‹« (2000), S. 30.

> tur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderón, oder die ›Nibelungen‹; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen.[170]

Weltliteratur ist bei Goethe nicht rein quantitativ im Sinne einer Menge aller Texte verschiedener Sprachen und Qualitäten zu verstehen, sondern eher als Möglichkeit eines erweiterten übernationalen Kanons. Obgleich er ›seine‹ Weltliteratur »sehr bewusst gegen das von den Romantikern propagierte Konzept der Nationalliteratur auf den Markt der Ideen brachte«,[171] sollte sie weniger als Gegenspielerin der Nationalliteraturen, sondern vielmehr als Vermittlerin zwischen diesen fungieren: »ein geistiger Güteraustausch, ein ideeller Handelsverkehr zwischen den Völkern, ein literarischer Weltmarkt, auf den die Nationen ihre geistigen Schätze zum Austausch bringen«.[172] Es handelt sich nicht um eine Beschreibung des damaligen State of the Art oder sich unmittelbar abzeichnender Globalisierungstendenzen, sondern einerseits um eine Wiederaufnahme bzw. ein Anknüpfen an den Kosmopolitismus der Aufklärung, andererseits um eine hoffnungsvolle Prognose. Dass der im Entstehen begriffene – noch vor allem europäische – Literaturaustausch nicht auf einen Kontinent beschränkt bleiben würde und sollte, führte Goethe in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* vor, in der u.a. auch chinesische und persische Literatur in Übersetzung publiziert und besprochen wurde; weiterhin im *West-östlichen Divan* (1819), einem fiktiven Dialog mit dem persischen Dichter Hafis aus dem 14. Jahrhundert, und in den *Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten* (1829).[173]

Elke Sturm-Trigonakis zieht in *Global playing in der Literatur* ein aktualisiertes Resümee aus Goethes Äußerungen zur Weltliteratur,[174] wobei sie folgende Parameter als besonders relevant für den gegenwärtigen Weltliteraturdiskurs ausweist:

> 1. Weltliteratur ist eine den Nationalliteraturen übergeordnete Kategorie, wobei diese *nicht als Hierarchisierung im additiven oder qualitativen Sinn auszulegen* ist.

---

170 Eckermann, Johann Peter: »Eintragung vom 31. Januar 1827«. In: FA 2/12, S. 223-228, hier S. 224f.

171 Elke Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 20.

172 Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur*. 2., verb. u. erg. Aufl. Bern: Francke 1957 [1946], S. 17.

173 Vgl. Anne Bohnenkamp: »Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer ›Weltliteratur‹ im Kontext seiner Zeitschrift ›Über Kunst und Altertum‹«. In: Bernhard Beutler/Anke Bosse (Hg.): *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: Zur Goethe-Rezeption in Europa*. Köln et al.: Böhlau 2000, S. 187-205, hier S. 201.

174 In den bereits zu Goethes Lebzeiten erschienenen Publikationen findet sich der Weltliteraturbegriff nur fünf Mal, davon drei Mal in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*, und zwar in den letzten beiden Heften (1827/1828); ein Mal in den *Wanderjahren* (1829) sowie im Vorwort der deutschen Ausgabe von Carlyles Schiller-Biographie (1830). In posthumen Veröffentlichungen taucht »Weltliteratur« insgesamt 15 Mal auf, davon 13 Mal im Werk und zwei Mal in den Gesprächen Eckermanns. Vgl. ebd., S. 189f.

2. Weltliteratur meint nichts Fertiges, sondern vielmehr einen Prozess oder eine Option, nämlich die bloße Tatsache der Kommunikation verschiedener Nationalliteraturen untereinander; diese Relation wird trotz einiger Vorbehalte im Hinblick auf die eventuellen »Verluste« der deutschsprachigen Literatur positiv evaluiert.
3. Weltliteratur ist pragmatisch zu denken, sie ist untrennbar verbunden mit den damals neuen technischen und wirtschaftlichen Errungenschaften, welche Transportwege und Informationsaustausch beschleunigen.
4. Dem Begriff Weltliteratur haftet ein utopisches Moment an, sie realisiert sich Goethe zufolge »demnächst«.[175]

Dieser pointierten Zusammenstellung ist einzig eine Relativierung in Bezug auf den zweiten Halbsatz des ersten Parameters (vgl. Hervorhebung) hinzuzufügen. Wie schon das Eckermann-Zitat andeutet, in dem Goethe die Griechen über alle anderen Völker stellt, handelte es sich bei Goethes Weltliteratur nicht um einen gänzlich hierarchiefreien Diskurs. Schon in den Noten und Abhandlungen zu »Besserem Verständniss« des *West-östlichen Divans* warnt Goethe vor seiner Meinung nach überzogenen Vergleichen: »Wir wissen die Dichtart der Orientalen zu schätzen, wir gestehen ihnen die größten Vorzüge zu, aber man vergleiche sie mit sich selbst, man ehre sie in ihrem eigenen Kreise, und vergesse doch dabei, daß es Griechen und Römer gegeben.« (FA 1/3, 201) Ein noch schärferer Ton wird in den Aphorismen aus Makariens Archiv angeschlagen: »Chinesische, indische, ägyptische Altertümer sind immer nur Kuriositäten; es ist sehr wohlgetan, sich und die Welt damit bekannt zu machen; zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie uns wenig fruchten.« (FA 1/10, 769) Goethes elitär kosmopolitisches Verständnis von Weltliteratur weist mitunter stärker imperialistische als demokratische Züge auf, da nur einige wenige ausgewählte – sowohl bereits in die Literaturgeschichte eingegangene als auch zeitgenössische – Dichter zur Ingroup gehören: »The remaining unfit candidates (like the non-European, less-than-European, pre-modern or indeed Romantic mannerist literatures for that matter) were expelled in advance from the international circulation, transformation and translation that enables the symbolic enrichment of its participants.«[176] Da diesen Kandidaten vornehmlich als weltliterarischem Rohmaterial Bedeutung zuzukommen schien, haftet dem Weltliteraturdiskurs fraglos eine Hierarchisierung im additiven oder qualitativen Sinne an – wenn auch keine ausschließlich oder primär eurozentrische; schließlich fällt die deutsche mittelalterliche Poesie ebenso wie die serbische und »ähnliche[n] barbarische[n] Volkspoesien«[177] aus dem von Goethe nur sehr vage abgesteckten Rahmen der Weltliteratur heraus. Dasselbe gilt auch für die »Überschwemmung« durch die »englische Springflut« (FA 2/10, 443) und generell für alles, »was der Menge zusagt« und »sich grenzenlos ausbreiten [wird]« (FA 1/22, 866).

---

175 Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur* (2007), S. 40f. Hervorhebung S.F.

176 Vladimir Biti: »Who Worlds the Literature? Goethe's Weltliteratur and Globalization«. In: *Forum for World Literature Studies* 7/3 (2015), S. 364-397, hier S. 392. https://web.archive.org/web/20200718221226/www.fwls.org/News/Articels_recommended/2016/0227/235.html [1.10.2021].

177 Johann Peter Eckermann: »Eintragung vom 3. Oktober 1828«. In: FA 2/12, S. 274-277, hier S. 274. In einem Gespräch mit Eckermann vom 3. Oktober 1828 bemerkte Goethe in Bezug auf diese Volkspoesien: »Man liest es und interessiert sich wohl eine Zeitlang dafür, aber bloß um es abzutun und sodann hinter sich liegen zu lassen.« (Ebd.)

Noch deutlicher als bei Goethe, der die Griechen (gefolgt von den Römern) zu uneingeschränkten literarischen Vorbildern erklärte, aber gleichzeitig die wirtschaftlichen und technischen Errungenschaften der Zeit und die dadurch vereinfachte Kommunikation zwischen Autor*innen und Literaturen unterschiedlicher Länder und Sprachen begrüßte, wurde die Weltliteratur im *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) mit der Industrialisierung kurzgeschlossen. Karl Marx und Friedrich Engels beobachteten nicht nur in Bezug auf die materielle, sondern auch auf die geistige Produktion einen zunehmenden Austausch zwischen den Nationen:

> Die Bourgeoisie hat durch die Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. Sie hat zum großen Bedauern der Reaktionäre den nationalen Boden der Industrie unter den Füßen weggezogen. Die uralten nationalen Industrien […] werden verdrängt durch neue Industrien, deren Einführung eine Lebensfrage für alle zivilisierten Nationen wird, durch Industrien, die nicht mehr einheimische Rohstoffe, sondern den entlegensten Zonen angehörige Rohstoffe verarbeiten und deren Fabrikate nicht nur im Lande selbst, sondern in allen Weltteilen zugleich verbraucht werden. […] An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.[178]

Weltliteratur stellt für Marx und Engels eine Komplizin des sich formierenden Weltmarktes dar, ein Instrument des sich ausbreitenden bourgeoisen Kapitals, das die nationalen Industrien, Ökonomien und die kulturelle Selbstgenügsamkeit zerstört. Weltliteratur deutet jedoch auch in Richtung einer »distinctly human emancipation, the possibility of the overcoming of ›national one-sidedness and narrow-mindedness‹ and the inauguration of human ›communication‹ on a world scale.«[179] Die Praktik und das Konzept Weltliteratur richteten sich folglich sowohl gegen das bourgeoise-kapitalistische Gleichmachen als auch gegen die Nationalstaaten und deren statische Nationalismen, die Goethe in dieser Form noch nicht bekannt waren.[180] »Im Laufe der 1840er Jahre etablierte sich die Vorstellung von Weltliteratur als qualitativ bestimmter Kanon, der literarhistorisch erfaßt und dargestellt werden sollte«, und dieser Kanon wuchs beständig an: zum einen durch die Literaturen, welche »die Erforschung der Frühkulturen Indiens, Chinas und Japans« zutage brachte, zum anderen durch jene der »neu entstehenden Nationalstaaten«.[181]

Bei Johannes Scherrs *Bildersaal der Weltliteratur* (1848) handelt es sich um die erste Anthologie, die die darin versammelten literarischen Texte bereits im Titel explizit mit dem Terminus Weltliteratur verknüpft. Scherrs Ziel war es, ein »Gesammtbild des

---

178 Karl Marx/Friedrich Engels: »Manifest der Kommunistischen Partei« [1848]. In: Dies.: *Werke*. Bd. 4: *Mai 1846 bis März 1848*. Berlin: Dietz 1959, S. 459-493, hier S. 466.

179 Mufti: *Forget English!* (2016), S. 87f.

180 Vgl. Biti: »Who Worlds the Literature?« (2015), S. 366.

181 Peter Goßens: *Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart et al.: Metzler 2011, S. 11.

dichterischen Schaffens der Menschheit« abzubilden, eine »umfassende Geschichte der poetischen Literatur in Beispielen«.[182] Um solch eine universelle Literaturgeschichte darzustellen, wählte er herausragende Beispiele aus unterschiedlichen geographischen (Kultur-)Räumen vom sogenannten Morgenland bis zu den slawischen Ländern aus, wobei das Indien, China, die Hebräer, Arabien, Persien und die Türkei umfassende ›Morgenland‹ gerade einmal 98 – im Vergleich zu 465 Deutschland gewidmeten und insgesamt 1200 – Seiten umfasst.[183] Das Beispiel des Bildersaals unterstreicht Aamir Muftis These, »that *a genealogy of world literature leads to Orientalism*«, einem imperialen »*system of cultural mapping*, which produced for the first time a conception of the world as an assemblage of civilized entities, each in possession of its own textual and/or expressive traditions.«[184] Dass es sich dabei (wie schon bei Goethe) nicht um ein hierarchiefreies System handelte, bestätigen auch Hugo Meltzl und Samuel Brassai, die im Bereich des Zeitschriftenwesens eine ähnliche Pionierrolle einnahmen wie Scherr. Sie versammelten für die von ihnen herausgegebene erste Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877-1888), deren erklärtes Ziel es war, sich der Kunst der Übersetzung und der Goethe'schen Weltliteratur zu widmen, Redakteure aus verschiedenen Ländern der Welt und gaben zehn offizielle Literatursprachen an. Ein Kriterium für die Aufnahme in die Zeitschrift war, dass die jeweiligen Literaturen den (bei Meltzl nicht näher definierten) Klassizismus erreicht haben mussten, was die russische ebenso wie die asiatische Literatur, zumindest bis zu einer Übernahme des lateinischen Alphabets, ausschloss.[185]

Der von Goethe begründete und im Laufe des 19. Jahrhunderts durch Verlage und Literaturwissenschaftler*innen produktiv gemachte Weltliteraturdiskurs traf zunehmend auf einen erstarkenden Antisemitismus und Nationalismus. Diese Entwicklung erreichte in der nationalsozialistischen Diktatur ihren drastischen Höhepunkt und brachte »die Brüchigkeit und die Gefahr der Instrumentalisierung eines transnationalen, kosmopolitischen Bildungskonzeptes eurozentrischer Prägung«[186] zum Vorschein. Peter Goßens spricht in Zusammenhang mit den Literaturhistorikern Adolf Bartels und Thomas Frühm sowie der nationalsozialistischen Zeitschrift *(Die) Weltliteratur*

---

182 Johannes Scherr: »Vorwort«. In: Ders.: *Bildersaal der Weltliteratur*. Stuttgart: Ad. Becher 1848, S. iii-viii, hier S. vi.

183 Im ersten Buch werden das sogenannte Morgenland (von Indien über China und die Literatur der Hebräer, die arabischen Literaturen und, ganz knapp, die Türkei), Hellas und Rom sowie die romanischen Länder (Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, Rumänien) besprochen, im zweiten Buch Deutschland und im letzten die Niederlande (Holland und Flandern), England (nebst Schottland und Irland, Nordamerika), Skandinavien (Island, Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland) und die slawischen Länder (Böhmen, Serbien, Polen, Russland, Ungarn, Neugriechenland).

184 Mufti: *Forget English!* (2016), S. 19f. Hervorhebung im Original.

185 Die Redakteure kamen bspw. aus Indien, Australien, den USA und aus Island. Die Literatursprachen umfassten Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, Portugiesisch, Niederländisch, Schwedisch, Isländisch und Ungarisch, wobei in der Praxis die meisten Artikel auf Deutsch oder Ungarisch, manche auch auf Englisch, Französisch, Italienisch oder Lateinisch verfasst waren. Vgl. Hugo Meltzl von Lomnitz: »Present Tasks of Comparative Literature (1877)«. Ins Engl. übers. v. Hans-Joachim Schulz u. Phillip H. Rhein. In: Damrosch/Melas/Buthelezi (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. 41-49.

186 Goßens: »Weltliteratur« (2011), S. 141.

von »Tiefpunkte[n] der Diskursgeschichte«.[187] Bartels liefert in seiner *Einführung in die Weltliteratur* (1913) bereits eine »deutsche[n] Anschauung von der Weltliteratur«,[188] die sich im Wesentlichen auf die Darstellung Goethes als »Eroberer und Überwinder fremder Literaturen«[189] beläuft. Besonders deutlich tritt die ideologische Vereinnahmung von Weltliteratur auch in Thomas Frühms Festschrift zur Goethe-Jahrhundertfeier *Gedanken über Goethes Weltliteratur* (1932) hervor, deren Zweck der Autor erfüllt sah, wenn sie »dazu beiträgt, das deutsche Volksbewußtsein zu vertiefen und dadurch die dauernden Grundlagen eines überstaatlichen Weltreiches des deutschen Geistes zu schaffen«.[190] Weltliteratur im Goethe'schen Sinne wird zwar als Erweiterung der sprachlich-kulturellen Grenzen begriffen, »keineswegs aber [als] Verrückung der festen deutschen Mitte«,[191] der vermeintlich am höchsten entwickelten Kulturnation Europas. Dieser Anspruch findet sich auch in der Zeitschrift *Weltliteratur* (1935-1939) bzw. *Die Weltliteratur* (1940-1944) wieder, die zwar »international zusammengestellt [waren] in dem Sinn, daß auch nicht-deutsche Autoren aus möglichst allen Sprachgebieten des damals besetzten Europa berücksichtigt wurden«, aber »auch lupenrein nationalsozialistisch bis in die letzten Konsequenzen«.[192] Fritz Strich stellte der nationalistischen Instrumentalisierung, die in der Regel darauf hinauslief, die Vormachtstellung der deutschen innerhalb einer europäisch geprägten Weltliteratur zu propagieren, eine etwas umfassendere Perspektive gegenüber:

> Spricht man von Welt, so denkt man meistens doch nur an Europa, und Weltliteratur wird mit europäischer Literatur verwechselt. […] Aber Europa ist nicht die Welt, und es muß geradezu gefragt werden, ob Weltliteratur nicht überhaupt erst da beginnt, wo die europäische Grenze überschritten wird. […] Man muß also zunächst einmal diesen europazentrischen Standpunkt aufgeben, um sich das Recht zu erwerben, von Weltliteratur sprechen zu dürfen.[193]

Dieses Unterfangen gelangte in Philo Melvin Bucks *Anthology of World Literature* (1934) zur Umsetzung, in der erstmals ausschließlich nichtwestliche bzw. nicht in einer europäischen Sprache verfasste – indische, chinesische und japanische – Literaturen versammelt wurden. Fritz Strichs kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erschienenes Buch *Goethe und die Weltliteratur* (1946) kann hingegen mit Manfred Schmeling als ein

187 Ebd.

188 Adolf Bartels: *Einführung in die Weltliteratur (von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart) im Anschluß an das Leben und Schaffen Goethes*. 3 Bde. Bd. 1. München: Callwey 1913, S. vi.

189 Ebd., S. 18.

190 Thomas Frühm: *Gedanken über Goethes Weltliteratur: Zum Goethe-Jahr 1932*. Leipzig: Heling 1932, Vorwort (o.Pag.).

191 Ebd., S. 218.

192 Hugo Dyserinck: »Geleitwort«. In: Josef Thomik: *Nationalsozialismus als Ersatzreligion. Die Zeitschriften »Weltliteratur« und »Die Weltliteratur« (1935/1944) als Träger nationalsozialistischer Ideologie. Zugleich ein Beitrag zur Affäre Schneider/Schwerte*. Hg. v. Josef Schreier. Aachen: Einhard 2009, S. 8-12, hier S. 9.

193 Fritz Strich: »Weltliteratur und Vergleichende Literaturgeschichte«. In: Emil Ermatinger (Hg.): *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1930, S. 422-441, hier S. 423.

»Musterbeispiel für germanozentrische Projektion«[194] bezeichnet werden, da Goethes Perspektive darin verabsolutiert wird. Strich sieht neben der Übersetzungstätigkeit die Vergleichende Literaturwissenschaft – er spricht von »Weltliteraturwissenschaft« – als »wesentlichen Teil der Weltliteratur im Goetheschen Sinn« und definiert sie als »die Wissenschaft, welche die verschiedenen Nationalliteraturen miteinander vergleicht, um die nationalen Charaktere, aber auch den bindenden, allgemein menschlichen und durch die Einheit der Zeit gebundenen Charakter herauszuarbeiten.«[195] Es ist, wie Strichs Definitionen erahnen lassen, auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht von einer Aufgabe, sondern allenfalls von einer Ausdifferenzierung des überlieferten ›abendländischen‹ Kanons auszugehen;[196] vor allem der sogenannten französischen Schule der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die einen primär empiristisch-positivistischen Zugang vertrat, wurde ein eurozentrischer Fokus zugeschrieben. Erich Auerbach, der zusammen mit weiteren Emigranten wie Leo Spitzer und René Wellek zur Weltliteratur-affineren amerikanischen Schule gezählt wird, erörterte in seinem Aufsatz *Philologie der Weltliteratur* (1952) sowohl die Möglichkeit für die Vergleichende Literaturwissenschaft, eine größere Bandbreite an Literaturen als je zuvor rezipieren zu können, als auch die Gefahr, einer Standardisierung nach europäisch-amerikanischem und/oder russisch-bolschewistischem Muster zu erliegen. Dennoch sprach er sich ganz klar für »die Durchführung einer großen synthetischen Absicht«[197] aus – größer noch als seine Studien innerhalb des ›abendländischen‹ Kulturkreises.

Auch Wellek wendete sich in *The Crisis of Comparative Literature* (1959), das als eine Art Manifest der amerikanischen Schule in die Geschichte der Vergleichenden Literaturwissenschaft einging, gegen die Beschränkung der Disziplin auf direkte und verifizierbare Einflüsse wie sie beispielsweise von Jean-Marie Carré und Marius-François Guyard repräsentiert wurde. Er nannte die USA als idealen, weil außerhalb Europas befindlichen Standpunkt, von dem aus besser bzw. unbefangener auf andere Kulturen und Literaturen geblickt werden könnte: »[O]nce we conceive of literature not as an argument in the warfare of cultural prestige, or as a commodity of foreign trade or even as an indicator of national psychology we shall obtain the only true objectivity obtainable to man.«[198] Dass Anspruch nicht gleichzusetzen ist mit Umsetzung bzw.

---

194 Schmeling: »Ist Weltliteratur wünschenswert?« (1995), S. 157/Anm. 9. Schmeling führt aus: »Der ebenso gigantische wie messianische Begriff Weltliteraturwissenschaft umfaßt alle empirisch nachweisbaren ›Welt‹-Bezüge Goethes: die theoretischen Reflexionen, die literarische Ebene seines Werkes (Rezeption fremder Literatur, inkl. eigene Übersetzungen), Goethes Reisen, die internationale Wirkung des Dichters usw.« Ebd.

195 Strich: *Goethe und die Weltliteratur* (1957), S. 22f. Der Begriff Weltliteraturwissenschaft taucht immer noch gelegentlich in Zusammenhang mit der Komparatistik auf. Dieter Lamping spricht beispielsweise von »Konzepte[n], die Komparatistik als ›Weltliteraturwissenschaft‹ verstehen: als die Wissenschaft, deren Objekt die Weltliteratur bildet.« Dieter Lamping: »Vergleichende Textanalysen«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. 3 Bde. Bd. 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 216-224, hier S. 217.

196 Vgl. Goßens: »Weltliteratur« (2011), S. 141.

197 Erich Auerbach: »Philologie der Weltliteratur«. In: Walter Muschg (Hg.): *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*. Bern: Francke 1952, S. 39-50, hier S. 47.

198 René Wellek: »The Crisis of Comparative Literature (1959)«. In: Damrosch/Melas/Buthelezi (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. 161-172, hier S. 171.

es zu vereinfachend wäre, eine amerikanische Schule zur alleinigen Patin einer Weltliteraturforschung zu erklären, wird u.a. in Werner Friedrichs Kritik an nordamerikanischen Weltliteraturkursen deutlich. Der Gründer des *Yearbook of Comparative and General Literature* attestierte denselben einen beinahe ausschließlichen Fokus auf die Literaturen einiger europäischer Großmächte. Es wäre, schlägt er polemisch vor, adäquater, die Unterrichtsprogramme »NATO Literatures« zu nennen – »yet even that would be extravagant, for we do not usually deal with more than one fourth of the 15 NATO-Nations«.[199] Die westliche komparatistische Forschung unter dem Banner der Weltliteratur hinterließ bei den übrigen drei Vierteln leicht den Eindruck einer neuen Form des Nationalismus,[200] dem im Osten (u.a. in der Sowjetunion, Jugoslawien, der DDR) folgende ideologische Definition von Weltliteratur gegenüberstand: Jede Literatur, welche die Ideen des Sozialismus vertrat, war Weltliteratur. Da den (National-) Literaturen eine historische und gesellschaftliche Rolle zugesprochen wurde, konnten sie aus sozialistischer Perspektive nur dann Teil der Weltliteratur sein, wenn sie sich offenkundig der vorherrschenden politischen Ideologie verschrieben.[201]

Mit dem Aufstieg des Multikulturalismus und der postkolonialen Theorie in den 1980er Jahren wurde das formalistische und eurozentrische Modell der Vergleichenden Literaturwissenschaft zunehmend dekonstruiert, was zu stärker historisch und politisch motivierten Formen des Vergleichs führte. Edward W. Said machte auf den Zusammenhang zwischen dem Entstehen der Vergleichenden Literaturwissenschaft und dem Aufkommen einer imperialistischen Geographie aufmerksam: »To speak of comparative literature therefore was to speak of the interaction of world literatures with one another, but the field was epistemologically organized as a sort of hierarchy, with Europe and its Latin Christian literature at its center and top.«[202] Diese Erkenntnis böte die Chance auf einen Gegenentwurf, »to reread [the cultural archive] not univocally but contrapuntally, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts«.[203] Der Einzug der postkolonialen Perspektive in die Vergleichende Literaturwissenschaft – zunächst vor allem im anglo-amerikanischen Raum – bereitete gewissermaßen die Grundlage für jene Umstrukturierungen und Neuperspektivierungen innerhalb der Disziplin, die im Folgenden unter dem Terminus der ›neuen‹ Weltliteraturen besprochen werden.

---

199 Werner Friedrich: »On the Integrity of Our Planning«. In: Haskell M. Block (Hg.): *The Teaching of World Literature. Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin, April 24-25, 1959.* Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1960, S. 9-22, hier S. 14f.

200 Vgl. bspw. die Ausführungen der japanischen Komparatistin Sukehiro Hirakawa: »Japanese Culture: Accommodation to Modern Times«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 28 (1979), S. 46-50, hier S. 47.

201 Vgl. Kerst Walstra: »Eine Worthülse der Literaturdebatte? Kritische Anmerkungen zum Begriff Weltliteratur«. In: Schmeling (Hg.): *Weltliteratur heute* (1995), S. 179-208, hier S. 200.

202 Edward W. Said: *Culture and Imperialism.* London: Chatto and Windus 1993, S. 52.

203 Ebd., S. 59.

1.2.1.2 ›Neue‹ Weltliteraturen: Transnationalismen zwischen Quantität und Qualität

David Damrosch spricht von »einem globalen Interesse der Komparatistik, über ›Weltliteratur‹ als Begriff und als methodischen Rahmen neu nachzudenken«.[204] Das Attribut »neu« bezieht sich dabei sowohl auf die Historizität des Weltliteraturdiskurses als auch auf Phänomene der gegenwärtigen Globalisierungswelle. Karen-Margrethe Simonsen und Jakob Stougaard-Nielsen betonen, dass

> a renewed engagement with the »old« concept of world literature, in a markedly changed, multi-directional and networked global age, is one way in which literary and cultural studies may contribute to a fruitful understanding of how the globalisation of literary expression, production and reception has taken place in the past, how it is shaping our world today and what directions it may take in the future. We need to keep in mind that globalisation is not something that happens to literature. On the contrary, literature is one of the driving forces behind globalisation, interacting as it does with other cultural expressions, policies, technologies and communication networks across national borders and oceans.[205]

Diese Aussage deckt sich weitgehend mit John Pizers Beschreibung von Weltliteratur als »concept [that] anticipates current cultural transnationalism«.[206] Dieses erneute oder jedenfalls deutlich verstärkte Interesse der Komparatistik an Weltliteratur, die Perspektivenerweiterung in Richtung Globalisierung, machte sich vor allem ab Mitte der 1990er Jahre bemerkbar.

So verfolgte der aus dem internationalen Saarbrücker Kolloquium »Weltliteratur heute« (Juni 1993) hervorgegangene gleichnamige Sammelband das Ziel, »dem Klischee ein wenig neuen Geist einzuhauchen, die Reflexion über Wort und Sache auf einen aktuellen Stand zu bringen.«[207] Dabei wird die Zukunftsorientierung des Begriffs und dessen auf internationaler Ebene stattfindende Verhandlung hervorgehoben, die, wie Manfred Schmeling in seinem Beitrag betont, »Ausdruck einer offenbar unaufhaltsamen Internationalisierung des sozialen Lebens insgesamt«[208] ist. Auf institutioneller Ebene äußerte sich dies vor allem in einer stärkeren Einbeziehung außereuropäischer Sprach- und Kulturräume. 1991 fand in Tokio die erste Tagung der International Comparative Literature Association (ICLA) außerhalb Europas/Nord-

204 David Damrosch: »Plus ça change? Die Komparatistik im globalen Zeitalter«. In: Christian Moser/Linda Simonis (Hg.): *Figuren des Globalen: Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: V&R unipress 2014, S. 157-167, hier S. 159.

205 Karen-Margrethe Simonsen/Jakob Stougaard-Nielsen: »Introduction: World Literature and World Culture«. In: Dies. (Hg.): *World Literature, World Culture. History, Theory, Analysis*. Aarhus: Aarhus UP 2008, S. 9-21, hier S. 10.

206 John Pizer: »Goethe's ›World Literature‹ Paradigm and Contemporary Cultural Globalization«. In: *Comparative Literature* 52/3 (2000), S. 213-227, hier S. 216. https://doi.org/10.1215/-52-3-213.

207 Schmeling: »Einleitung« (1995), S. ix.

208 Schmeling: »Ist Weltliteratur wünschenswert?« (1995), S. 155. Schmeling begründet die Internationalisierung folgendermaßen: »Wie nie zuvor wird unser Bewußtsein von der Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden bestimmt. Grenzüberschreitungen praktischer und theoretischer Art sind an der Tagesordnung. Begegnungen mit Ausländern, Reisen in die Ferne, teletechnische Kommunikation, internationale Lektüre, grenzüberschreitende Forschung etc.« Ebd., S. 154f.

amerikas statt, 1995 gründete die ICLA das *Committee on Intercultural Studies*; bei der American Comparative Literature Association (ACLA) zeichneten sich ähnliche Veränderungen ab: Teilnehmer*innen sowie das Themenspektrum wurden deutlich internationaler.[209] Beginnend mit dem dritten oder *Bernheimer Report* (1993) der ACLA, der sowohl Welt als auch Literatur verhandelt bzw. weiter denkt (vgl. Einleitung, S. 25), kann eine kontinuierliche inhaltliche wie auch formale Öffnung beobachtet werden: Von einer noch stärker eurozentrisch ausgerichteten Disziplin, die sich mittels richtungsweisender Manifeste aktualisierte, zu einer multikulturellen und schließlich transnationalen Komparatistik, die ihre Berichte in einen kritisch geführten Dialog einbettet, zunächst noch in Buchform und seit 2014/15 digital in Form einer Website.[210]

Diese institutionell getragenen Veränderungen wurden von einer Reihe von Publikationen begleitet, die Weltliteratur wieder verstärkt als Forschungsgegenstand ins Gespräch brachten. Obgleich Pascale Casanova im Vorwort der englischsprachigen Ausgabe ihrer bahnbrechenden Studie *La République mondiale des lettres* (1999) bewusst nicht von Weltliteratur, sondern von »international literary space« oder »the world republic of letters«[211] spricht, markiert ihr Buch eine wichtige Zäsur für den Weltliteraturdiskurs. Nach der Übersetzung aus dem Französischen ins Englische rückte *The World Republic of Letters* (2004), ebenso wie zuvor Franco Morettis berühmtes Essay *Conjectures on World Literature* (2000), in den Mittelpunkt literatur- und kulturwissenschaftlicher Debatten. Beide verfolgten den Anspruch, literarische Entwicklungen über sehr große geographische und zeitliche Räume hinweg zu untersuchen und daraus möglichst allgemeingültige Schlüsse abzuleiten. In den Folgejahren – und bis heute noch – erschienen zahlreiche literaturwissenschaftliche Bände, die sich intensiv, sei es historisch, theoretisch-methodisch und/oder aus didaktischer Perspektive, mit Weltliteratur beschäftigten und diese auch programmatisch im Titel führten, so beispielsweise Damroschs *What is World Literature?* (2003) und die von ihm herausgegebene Anthologie *Teaching World Literature* (2009), Christopher Prendergasts Aufsatzsammlung *Debating World Literature* (2004) und John Pizers *The Idea of World Literature* (2006). Die Bände, so unterschiedlich sie teilweise angelegt sein mögen, verstehen sich dabei oft, implizit oder auch explizit, als Reaktionen auf die polarisierenden und aufgrund ihres Eurozentrismus und synthetischen Charakters kritisierten Publikationen von Casanova und Moretti.

Im Dezember 2008 wurde dieses spannungsgeladene Feld Thema der Konferenz »World Literature in Between«, aus der das an die Komparatistik der Harvard University angegliederte und von Damrosch geführte Institute for World Literature her-

209 Vgl. Damrosch: »Plus ça change?« (2014), S. 158f.

210 Der ACLA Report 2014-2015 ist der erste, der kein programmatisches Statement in Bezug auf die Disziplin im Titel führt. Zudem wurde er nicht, wie bislang, von einem ordentlichen Professor, sondern von einem Herausgeber*innenteam mit Ursula Heise als Vorsitzender herausgegeben. Auch formal hat sich der Bericht weiterentwickelt. Statt einem traditionellen akademischen Essay am Anfang, gefolgt von Antworten, stehen nun unterschiedliche Textformate in fünf verschiedenen Kategorien von Beginn an nebeneinander. Zudem gab es erstmals einen offenen Call für Beiträge und ein Peer-Review-System. Vgl. *o.A.*: »About«. In: *stateofthediscipline.acla.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201016193609/https://stateofthediscipline.acla.org/about [1.10.2021].

211 Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*. Übers. v. Malcolm B. DeBevoise. Cambridge: Harvard UP 2007, S. xii.

vorging. Das Institut wurde gegründet, um das Studium von Literatur in einer zunehmend globalisierten Welt zu erkunden, in der das Verständnis von Weltliteratur weit über einen Kanon europäischer Meisterwerke hinausreicht, was »a far-reaching inquiry into the variety of the world's literary cultures and their distinctive reflections and refractions of the political, economic, and religious forces sweeping the globe«[212] notwendig erscheinen lasse. Die Eröffnungssitzung des Instituts wie auch die erste Konferenz der World Literature Association fand 2011 an der Universität Peking statt. Weitere Austragungsorte waren bislang Harvard (2013, 2016, 2019), Istanbul (2012), Hong Kong (2014), Lissabon (2015), Kopenhagen (2017) und Tokio (2018).[213]

Die literaturwissenschaftliche Öffnung – nicht nur in Bezug auf die Welt (Literaturen aus nichtwestlichen Sprach- und Kulturräumen, wenn auch meist in englischer Übersetzung), sondern auch in Bezug auf den Literaturbegriff (die Entwicklung der Vergleichenden Literaturwissenschaft hin zu einer verstärkt kulturwissenschaftlich ausgerichteten Komparatistik) – wurde nicht ausschließlich positiv aufgenommen. Werde das Lesen von Literatur in der jeweiligen Originalsprache vom einstmals wichtigsten zu einem von vielen Forschungsfeldern der Komparatist*innen degradiert, so berge das die Gefahr des Methodenpluralismus und Dilettantismus, merkten kritische Stimmen an.[214] Befürchtet wurde insbesondere auch eine Amerikanisierung der Disziplin. Die Frage, inwiefern Übersetzungen in Unterricht und Forschung miteinbezogen bzw. inwiefern Weltliteraturkurse/-anthologien in der Hand von US-amerikanischen Englischinstituten liegen sollten, sorgte für Kontroversen.[215] Gayatri Chakravorty Spivak warf in ihrem Buch *Death of a Discipline* (2003) einen kritischen Blick auf die Entwicklung solcher US-amerikanischer Anthologien zur Weltliteratur:

> Publishing conglomerates have recognized a market for anthologies of world literature in translation. Academics with large advances are busy putting these together. Typically, the entire literature of China, say, is represented by a couple of chapters of *The Dream of the Red Chamber* and a few pages of poetry. Notes and introduction are provided by a scholar from the area commissioned for the purpose by the general editor, located in the United States. The market is international. Students in Taiwan or Nigeria will learn about the literatures of the world through English translations organized by the United States.[216]

---

212 IWL – The Institute for World Literature (Hg.): »Past Sessions« (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080119/https://iwl.fas.harvard.edu/pages/past-sessions [1.10.2021].

213 Vgl. ebd.

214 Vgl. bspw. Michael Riffaterre: »On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies«. In: Bernheimer (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), S. 66-73; Peter Brooks: »Must We Apologize?«. In: ebd., S. 97-110; Peter V. Zima: *Komparatistische Perspektiven: Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke 2011, insbes. S. 90.

215 Diese und ähnliche Fragen wurden u.a. aufgegriffen von: Riffaterre: »On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies« (1995); George Steiner: »What is Comparative Literature? An Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford on 11 October, 1994«. Oxford: Clarendon Press 1995, insbes. S. 8; Gayatri Chakravorty Spivak: *Death of a Discipline*. New York et al.: Columbia UP 2003; Emily S. Apter: *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton et al.: Princeton UP 2006; Marshall Brown: »Encountering the World«. In: *Neohelicon* 38/2 (2011), S. 349-365. https://doi.org/10.1007/s11059-011-0102-0, u.v.m.

216 Spivak: *Death of a Discipline* (2003), S. xii.

Damrosch entkräftet dieses Argument, das auf den Vorwurf einer »philologisch wie kulturell ignorante[n] Weltliteraturforschung«[217] hinausläuft, in seinem Aufsatz *Plus ça change?* (2014) zumindest teilweise, indem er darauf hinweist, dass bei den einschlägigen US-amerikanischen Weltliteraturanthologien (*Bedford*, *Longman*, *Norton*) eine deutliche Öffnung zu verzeichnen sei. Mittlerweile werde nur mehr eine davon *(Bedford)* ausschließlich von einem nordamerikanischen Englischinstitut kompiliert. Sowohl die *Longman* als auch die *Norton Anthology of World Literature* wiesen heute die Diversität der Redaktion sowie die inhaltliche Ausrichtung betreffend ein deutlich internationaleres Spektrum auf.[218] Während René Wellek und Werner Friedrich vier Jahrzehnte zuvor noch den Eurozentrismus der Komparatistik kritisierten, scheint es ein halbes Jahrhundert später die globale Ausrichtung der Disziplin zu sein, die ihren Tod befördert; zumindest lautete so eine Prognose Spivaks, die hinter der Ausweitung des Untersuchungsfeldes »U.S. nationalism masquerading as globalism«[219] befürchtete. Emily S. Apter plädierte in *The Translation Zone* (2006) hingegen für eine neue Vergleichende Literaturwissenschaft, die

> with the revalued labor of the translator and theories of translation placed center stage, expands centripetally toward a genuinely planetary criticism, extending emphasis on the transference of texts from one language to another, to criticism of the processes of linguistic creolization, the multilingual practices of poets and novelists of new languages by marginal groups all over the world.[220]

Damit verlagert Apter die Diskussion von einer – wenn auch längst nicht mehr unhinterfragten – Fürsprache für das Englische als Lingua franca der Weltliteratur einerseits und der Forderung nach Multilingualität und lokaler Verortung andererseits auf jene translatorischen Prozesse, die sich zwischen den Extrempolen von Omni- und Unübersetzbarkeit abspielen.

Analog zur Proklamation einer neuen Vergleichenden Literaturwissenschaft häuften sich auch Versuche, die Weltliteratur als eines ihrer traditionellsten Forschungsfelder neu zu konzipieren. Terminologisch hat sich solch ein Resignifikationsversuch erstmals in Alan Hills kurzem Artikel »Thirty Years of a New World Literature« (1993) im *Bookseller* manifestiert. Die neue Weltliteratur steht darin nicht einfach für alles, was den weltliterarischen Kanon in der jüngsten Vergangenheit erweitert hat oder noch erweitern wird, sondern konkret für die *African Writers Series* (AWS) des Verlags Heinemann, die 1962 mit der Wiederveröffentlichung von Chinua Achebes *Things Fall Apart* (1958) startete und in der bis zu ihrer Einstellung im Jahr 2003 359 originär englischsprachige oder ins Englische übersetzte Titel afrikanischer Autor*innen erschienen sind.[221] B. Venkat Mani hat festgehalten, dass Hills Artikel nur zu leicht als

---

217 Damrosch: »Plus ça change?« (2014), S. 161.

218 Vgl. ebd., S. 161f.

219 Spivak: *Death of a Discipline* (2003), S. 108.

220 Apter: *The Translation Zone* (2006), S. 10.

221 Vgl. Alan Hill: »Thirty Years of a New World Literature *Figuren des Globalen: Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien* «. In: *Bookseller* 16/1 (1993), S. 58f.; eine Liste aller Titel der AWS ist abgedruckt in: James Currey: *Africa Writes Back. The African Writers Series & The Launch of African Literature.* Athens: Ohio UP 2008, S. 301-310.

klassische Erfolgsgeschichte bzw. als Sieg der Literatur/Kunst über den Kommerz gelesen werden kann. Obgleich er Heinemanns Reihe ihre essenzielle Rolle hinsichtlich des Zugänglichmachens der Literatur von afrikanischen Autor*innen nach der Unabhängigkeit keineswegs abspricht, macht Mani doch darauf aufmerksam, dass »the sudden emergence of an African ›masterpiece‹ as late as the 1950s – and in English, the language of the colonizer – today seems dubious.«[222] So berechtigt diese Zweifel in Bezug auf die Konzeption einer afrikanischen Literatur erscheinen, die AWS hat zweifellos dazu beigetragen, diese – wenn auch primär westafrikanische anglophone Gegenwartsliteratur von Männern*[223] – überhaupt als Weltliteratur sichtbar gemacht zu haben. Dass viele Titel auf Englisch verfasst wurden, weist nicht zuletzt auf die dem Kolonialismus gschuldete kulturelle und sprachliche Zwischenposition ihrer Autor*innen hin, die Homi K. Bhabha als produktiv für die Weltliteraturforschung im späten 20. Jahrhundert ansieht:

> The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of ›otherness‹. Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of world literature.[224]

Solchen transnationalen Geschichten widmete sich Elke Sturm-Trigonakis in *Global playing in der Literatur*, das einen ersten systematischen wissenschaftlichen – wie es im Untertitel heißt – *Versuch über die Neue Weltliteratur* anbietet. Diese wird als »ein eigenständiges literarisches Funktionssystem«[225] bestimmt, das sich über das Zusammenspiel dreier Leitdifferenzen – erstens Zwei- oder Mehrsprachigkeit, zweitens Phänomene des Transnationalismus und drittens die Hinwendung zum Regionalen und Lokalen – definieren lässt.[226] Es handelt sich dabei um den Versuch, zeitgenössische hybride »Literaturen ohne festen Wohnsitz (Ottmar Ette)«[227] als eigenes System zu konstituieren, und zwar in Abgrenzung zu anderen literarischen Funktionssystemen wie beispielsweise der National- oder Exilliteratur, innerhalb derer hybride Literatur oft nur als Teilmenge wahrgenommen wird. Die neue Weltliteratur als eigene Textkategorie zu betrachten, bietet, wie Sturm-Trigonakis betont, den Vorteil, »das asymmetrische Verhältnis zwischen den Kategorien gerade zu rücken«.[228] Sie nennt als Vergleiche die Musikabteilungen »World Music« oder »Ethnic«, die »einfach neben

---

222 B. Venkat Mani: »Bibliomigrancy. Book Series and the Making of World Literature«. In: Theo D'haen (Hg.): *The Routledge Companion to World Literature*. London et al.: Routledge 2012, S. 283-296, hier S. 292.

223 139 (38,7 %) der insgesamt 359 Titel der AWS stammen von Autor*innen/Herausgeber*innen Westafrikas und 304 (84,7 %) von männlichen* Autoren/Herausgebern. Diese Zahlen stammen aus Folie: »Of Outer and Inner Gatekeepers« (2019), S. 6.

224 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London: Routledge 2004 [1994], S. 17.

225 Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur* (2007), S. 109.

226 Vgl. ebd., S. 108f.

227 Ebd., S. 13. Sturm-Trigonakis bezieht sich dabei auf Ottmar Ette: ÜberLebenswissen. Bd. 2: *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos 2005.

228 Ebd., S. 22.

den Regalen für deutsche, griechische oder italienische Popmusik stehen, ohne dass man deren Interpret*innen mangelnde Beachtung des US-amerikanischen oder französischen *mainstream* vorwerfen würde«.[229] Es kann jedoch beanstandet werden, dass durch solche separaten Kategorien, mögen sie auch weniger asymmetrisch angelegt sein als beispielsweise noch »Ausländer-« oder »Migrantenliteratur«, dennoch eine Art Orientalisierung fortgeschrieben wird – allein dadurch, dass die »Welt« (in Weltliteratur) offenbar nicht für deutsche, griechische, italienische, geschweige denn für amerikanische oder französische Literatur steht, sondern immer für ein aus westlicher Perspektive gedachtes ›Anderes‹, das reagiert. In einer Aussage wie: »[J]ede Richtung hat ihr Publikum und keiner würde je die im Jazz gültigen Wertmaßstäbe auf den Orient-Pop übertragen«,[230] hallt Goethes in Bezug auf »die Dichtart der Orientalen« getätigte Aussage, »man vergleiche sie mit sich selbst« (FA 1/3, 201), nach (vgl. Kap. 1.2.1.1, S. 76). Selbst wenn die westlichen Wertmaßstäbe nicht mehr auf nichtwestliche künstlerische Artefakte übertragen werden, bleibt sowohl die potenzielle Übertragungsrichtung als auch die Binarität der Kategorien – jede hat offenbar ihre eigenen Maßstäbe und ihr eigenes Publikum – intakt.[231] Solch eine enge Definition von neuer Weltliteratur als gattungsähnliches Sammelbecken für hybride Literatur(en) hat sich bislang – Sturm-Trigonakis' Untersuchung wurde ins Englische übersetzt und 2013 unter dem Titel *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur* veröffentlicht – vor allem im deutschsprachigen Raum etabliert.[232]

Sigrid Löffler beschreibt die neue Weltliteratur in ihrem gleichnamigen Buch auf sehr ähnliche Weise – ohne dabei auf Sturm-Trigonakis zu verweisen[233] – als eine aus

229 Ebd.; Hervorhebung im Original.

230 Ebd.

231 Es kann hier der Eindruck entstehen, dass der Jazz – eine von Afroamerikaner*innen hervorgebrachte Musikrichtung, die lange Zeit als nicht ernstzunehmendes oder jedenfalls nicht vergleichbares Gegenstück zur klassischen europäischen Musik betrachtet wurde – als Beispiel für westliche Musik im Gegensatz zur nichtwestlichen Weltmusik oder ethnischen Musik (›Orient-Pop‹) angeführt wird, was als Antithese nicht ganz aufginge.

232 Ein vergleichbarer Ansatz findet sich bei Rebecca L. Walkowitz, allerdings unter der Bezeichnung »›comparison literature‹, an emerging genre of world fiction for which global comparison is a formal as well as thematic preoccupation« (Rebecca L. Walkowitz: »Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature. In: *Novel: A Forum on Fiction* 40/3 (Sommer 2007), S. 216-239, hier S. 218. https://doi.org/10.1215/ddnov.040030216). Im Unterschied zur »New World Literature«, die vor allem phänomenologisch bestimmt werde (»investigating the form of a book's appearance, its circulation and translation«, ebd., S. 217), lasse sich die »comparison literature« (insbes. »contemporary texts, written by migrants and for an international audience, that exist from the beginning in several places«, ebd., S. 218) auch ontologisch als Weltliteratur bestimmen. Kazuo Ishiguros Romane *The Remains of the Day* (1989) und *Never Let Me Go* (2005), die sowohl in zahlreiche Sprachen übersetzt wurden als auch auf mehreren Ebenen translatorische Probleme verhandeln, dienen ihr als Beispiel für das produktive Zusammenspiel von ›neuer‹ Weltliteratur (Phänomenologie) und *comparison literature* (Ontologie). Vgl. ebd.; für eine Weiterentwicklung des *comparison literature*-Konzeptes vgl. Rebecca L. Walkowitz: *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia UP 2015.

233 Löffler führt als theoretische Grundlage stattdessen die in ihrem Weltliteraturverständnis etwas anders gelagerten und zum Zeitpunkt der Veröffentlichung (2014) nicht mehr aktuellsten US-amerikanischen Beiträge zur Weltliteraturforschung, insbes. Damrosch: *What is World Literature?* (2003)

der Perspektive doppelten Außenseitertums[234] verfasste »Literatur der Nicht-Muttersprachlichkeit«,[235] die meist in den ehemaligen Kolonialsprachen Englisch oder Französisch verfasst sei:

> Diese neue Weltliteratur ist eine dynamische, rasant wachsende, postethnische und transnationale Literatur, eine Literatur ohne festen Wohnsitz, geschrieben von Migranten, Pendlern zwischen den Kulturen, Transitreisenden in einer Welt in Bewegung, deren avancierteste Vertreter […] auch den Postkolonialismus bereits hinter sich gelassen haben.[236]

Mit Konzepten wie Postethnizität, Transnationalität und Post-Postkolonialismus versucht Löffler über Dichotomien wie Zentrum-Peripherie (frühere Kolonie) hinauszugehen und den Fokus stärker auf die Verbindung und Verschränkung von multiplen literarischen Traditionen und soziokulturellen Praktiken zu legen. Die neue Weltliteratur fungiert sowohl bei Löffler als auch bei Sturm-Trigonakis als eine Art Gegenentwurf zu der Annahme, dass »virtually all literary works are born within what we would now call a national literature«.[237] Obgleich die Zugehörigkeit zu dieser neuen Textkategorie primär textuell bestimmt wird – sowohl sprachlich-stilistisch (z.B. Zwei- oder Mehrsprachigkeit) als auch thematisch (z.B. Phänomene des Transnationalismus, Spannungsfeld Lokalität-Globalität) –, spielen Zirkulations- und Übersetzungsprozesse auch auf einer paratextuellen Ebene eine zentrale Rolle; bei Sturm-Trigonakis, die die meisten Sprachen der von ihr analysierten Texte beherrscht, weniger; bei Löffler, die nur ins Deutsche übersetzte Texte in ihre Analysen miteinbezieht, stärker. Da bislang primär in deutscher, englischer, französischer, spanischer und portugiesischer Sprache verfasste Werke als Beispiele für die neue Weltliteratur herangezogen wurden, liegt, obgleich der Korpus bei beiden Autorinnen als offen zu verstehen ist, der Verdacht nahe, dass die hybride Literatur der »Migranten, Pendler zwischen den Kulturen« vor allem dann als neue Weltliteratur wahrgenommen wird, wenn sie in einer auch im Westen verbreiteten Sprache verfasst ist, bestenfalls auch noch in mehrere westliche Sprachen übersetzt wurde und zudem ein bestimmtes Prestige erlangt hat. Bei Sturm-Trigonakis finden sich, wie der Titel bereits andeutet, vornehmlich sogenannte Global Players; ein Begriff, der in Anlehnung an »transnational operierende Konzerne wie Daimler-Chrysler oder Microsoft«[238] über nationale Grenzen hinweg agierende, erfolgreiche Autor*innen bezeichnet. Die Wahl der Beispiele – schließlich wären auch Walmart oder McDonald's denkbar gewesen – legt nahe, dass nicht nur ökonomisches, sondern auch symbolisches Kapital eine Rolle zu spielen scheint. Löff-

und Saussy (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Globalization* (2006), an. Vgl. Sigrid Löffler: *Die neue Welt-Literatur und ihre großen Erzähler.* München: C.H. Beck 2014, S. 20.

234 Sie spricht vom »Blick doppelter Außenseiter, die sich nirgends ganz zugehörig fühlen – weder im Herkunftsland noch im Zufluchtsland, erst recht nicht in den Transitländern, die sie passierten.« Ebd., S. 10.

235 Ebd., S. 15.

236 Ebd., S. 17.

237 Damrosch: *What is World Literature?* (2003), S. 283.

238 Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur* (2007), S. 13.

ler schließt »global McFiction«,[239] wie sie strategisch geplante Bestseller nennt, sogar dezidiert aus ihrem Korpus der neuen Weltliteratur *und ihre[r] großen Erzähler* – so der Nebentitel des Buches – aus. Solche nicht näher definierten literarischen Qualitätskriterien – die Autor*innen sollen zwar Global Players sein, weithin, in verschiedenen Sprachen zirkulieren, aber eben auch keine bloßen Bestseller produzieren – scheinen für die im deutschsprachigen Raum vorherrschenden Bestimmungen einer neuen Weltliteratur implizit (Sturm-Trigonakis) oder explizit (Löffler) eine Rolle zu spielen und gemahnen an die ›alte‹ kanonische Weltliteratur. Im Unterschied zu einer primär qualitativen Korpusauswahl wie jener in Dieter Lampings *Meilensteine[n] der Weltliteratur* (2015), die er als Texte definiert, »die Werke anderer Sprachen produktiv rezipieren, zumal solche, die als ›klassisch‹ angesehen werden, oder die selbst in anderen Literaturen als ihrer eigenen produktiv rezipiert worden sind«,[240] handelt es sich jedoch um einen anders gelagerten, weniger eurozentrischen – neuen – Kanon.[241]

Neben primär textimmanent verfahrenden Definitionen von neuer Weltliteratur wird darunter in einem allgemeineren, stärker phänomenologischen Sinne – »investigating the form of a book's appearance, its circulation and translation, as opposed to ontology's interest in the nature or essence of the text«[242] – auch »literature that circulates outside the geographic region in which it was produced«,[243] verstanden. Ein zentrales Kriterium einer solchen weiten Definition der neuen Weltliteratur(en) stellt ihre, durch Übersetzung oder durch das Schreiben in einer internationalen Literatursprache ermöglichte, transnationale Zirkulation dar:

239 Ebd., S. 18.

240 Dieter Lamping: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Meilensteine der Weltliteratur. Von der Aufklärung bis in die Gegenwart*. Stuttgart: Kröner 2015, S. vii-x, hier S. vii. Bei Lampings Definition stellen sich, wenn auch geschickt hinter dem deutschen Passiv verborgen, die Fragen, was unter einer »produktiven Rezeption« verstanden wird, wer diesen Grad an Produktivität bestimmt bzw. wer welche Werke mit welchem zeitlichen Abstand als »klassisch« ausweisen und diese Ansicht wiederum als produktive Rezeption deklarieren kann? Neben einer nicht näher definierten »ästhetischen Qualität« und Zugehörigkeit »zu einem internationalen Kanon«, führt Lamping die Übersetzung in andere Sprachen, »zumal in die großen Sprachen der Weltliteratur« (ebd., S. viii) als wichtiges Indiz an. Dabei beschränkt sich der Band, wie Lamping selbst im Vorwort schreibt, auf »westliche Literatur«, worunter er »Literatur in der europäischen Tradition [versteht, S.F.], die allerdings geographisch nicht auf Europa beschränkt ist, vielmehr ebenso Nord- und Südamerika, gelegentlich auch Afrika einschließt, weniger oder gar nicht hingegen den Orient und Asien« (ebd.).

241 Diese unterschiedliche Ausrichtung begegnet Leser*innen nicht nur im Titel (neue Weltliteratur), sondern auch in der optischen Gestaltung der Buchcovers: Den neuen Weltliteraturen, die sich präsentieren in angesengtem, das dahinterliegende Holz entblößendem Papier (der ›alten‹ Weltliteratur?; vgl. Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur* [2007]), einer Weltkugel, auf der sich Himmel und Erde, Mensch und Tier, Fakt und Fiktion begegnen (vgl. Sturm-Trigonakis: *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur* [2013]), und einem bunten Bücherstand in Kolkata, vor dem ein indischer Mann* hantiert (vgl. Löffler: *Die neue Welt-Literatur* [2014]), stehen in den *Meilensteinen* (vgl. Lamping (Hg.): *Meilensteine der Weltliteratur* [2015]) einige ausgewählte, über den Wolken schwebende Bücher gegenüber, von denen eines gar die Seiten flügelgleich emporschwingt.

242 Walkowitz: »Unimaginable Largeness« (2007), S. 217.

243 Ebd., S. 216. Eine solche weite Auffassung von neuer Weltliteratur – auch wenn diese nicht immer explizit als neu bezeichnet wird – findet sich u.a. in den Schriften von Damrosch und Moretti.

›Old‹ world literature – in the singular – remains largely reserved as a repository of the timeless wisdom of the world, the best representation of the multitude of narrative forms and traditions from antiquity to the present. ›New‹ world literatures – in the plural – are often held to encompass contemporary literatures written in and/or translated into English and other languages of European descent.[244]

Neben der ›Alt‹-/›Neu‹-Unterscheidung findet sich auch oft eine Differenzierung von Weltliteratur im Singular bzw. Weltliteraturen im Plural oder »Literaturen der Welt«[245] – eine Terminologie, von der noch nicht auf eine eher textimmanente oder -transzendente, phänomenologische oder ontologische Definition des Forschungsgegenstandes geschlossen werden kann, der aber in den meisten Fällen die Annahme zugrunde liegt, »that ›world literature‹ remains Euro-U.S.-American centered while the designation of ›world literatures‹ suggests a more global and decentered understanding of and approach to the study and reading of literature«.[246] Sowohl in Emily S. Apters Plädoyer *Against World Literature* (2013) als auch in Aamir R. Muftis *Forget English!* (2016) fand diese Unterscheidung Eingang.[247] Weder Apter in ihrer Untersuchung zu den Politiken der Unübersetzbarkeit noch Mufti in seiner Engführung von Orientalismen und Weltliteraturen sprechen sich gegen das global-inklusive Versprechen der Disziplin per se aus. Eine Verweigerung erscheine auch kaum möglich bzw. biete sie keine Alternativen an – »It hardly seems viable to say in response, ›Back to national literatures!‹«[248] –, und doch gelte es, »the revival of World Literature in some of its new institutional guises«[249] kritisch zu hinterfragen:

244 Levine/Mani: »What Counts as World Literature?« (2013), S. 144.

245 Das Abrücken vom Begriff »Weltliteratur« durch die Umkehrung in »Literaturen der Welt«, die sich vor allem in der deutschsprachigen romanistischen bzw. romanistisch-komparatistischen Literaturwissenschaft durchzusetzen scheint, soll auch terminologisch von der Dichotomie Nationalliteratur-Weltliteratur abbringen. Vgl. Ottmar Ette: *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur.* Berlin: Frey 2013; Gesine Müller: »Die Debatte *Weltliteratur – Literaturen der Welt*«. In: Dies. (Hg.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: Frey 2014, S. 7-17.

246 Steven Tötösy de Zepetnek/Louise O. Vasvári: »The Contextual Study of Literature and Culture, Globalization, and Digital Humanities«. In: Tötösy de Zepetnek/Mukherjee (Hg.): *Companion to Comparative Literature* (2013), S. 3-35, hier S. 8.

247 Mit dem erneuten Aufgreifen dieser zwei, für die Komparatistik besonders markanten Beispiele soll nicht suggeriert werden, dass die Unterscheidung in Weltliteratur und Weltliteraturen eine rein komparatistische Angelegenheit ist – gerade in der Anglistik/Amerikanistik wird sie immer häufiger getroffen. Birgit Neumann und Gabriele Rippl sprechen sich beispielsweise für »a systematic and not merely terminological shift from world literature (Weltliteratur) to world literatures« aus. Angelehnt an die auch für diese Arbeit zentrale Definition von Susan S. Friedman definieren sie die Weltliteraturen im Plural nicht »as a canon of globally circulating works but as open, inherently pluralised texts that are both shaped by and modelled on processes of ciruclation, translation and exchange«. Birgit Neumann/Gabriele Rippl: »Anglophone World Literatures: Introduction«. In: *Anglia* 135/1 (2017), S. 1-20, hier S. 3. https://doi.org/10.1515/ang-2017-0001. Vgl. auch Stefan Helgesson/Birgit Neumann/Gabriele Rippl (Hg.): *Handbook of Anglophone World Literatures.* Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

248 Mufti: *Forget English!* (2016), S. x.

249 Emily S. Apter: *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability.* London et al.: Verso 2013, S. 2.

> Certainly […] I endorse World Literature's deprovincialization of the canon and the way in which, at its best, it draws on translation to deliver surprising cognitive landscapes hailing from inaccessible linguistic folds […]. However, I do harbor serious reservations about tendencies in World Literature toward reflexive endorsement of cultural equivalence and substitutability, or toward the celebration of nationally and ethnically branded »differences« that have been niche-marketed as commercialized »identities«.[250]

Weltliteratur werde, so bringt Benjamin Poore in seiner Rezension von Apters Buch die Problematik auf den Punkt, nur zu leicht zum »handmaiden to a late-capitalist moment that transforms all cultural idioms into easily digestible products for an expanded global marketplace«.[251] Mufti schreibt diesen Transformationsprozess der Art und Weise zu, in der Weltliteratur in den Geisteswissenschaften wie auch im Verlagswesen institutionalisiert wird, und attestiert ihr – der Weltliteratur im Singular bzw. dem »one-world talk that is world literature«[252] – einen »lingering sense of unease about its supposed overcoming of antagonisms and a reconciliation and singularity that is too easily achieved«.[253] Die Arbeit mit einem pluralen Weltliteraturbegriff, der mit einem zunächst einmal relativ breiten Korpus an Literaturen und deren Zirkulation einhergeht, birgt sowohl Chancen als auch Gefahren:

> On the one hand, these intersections can be productive, even utopian, as they prompt an aesthetic kinship among expressive traditions, a global fraternity of readers through a borderless engagement with literature, an alternative to the collective narcissism of national literatures, and the recognition of exciting new hybrid literary forms and genres. On the other hand, these processes register a painful unevenness as imperial conquest, political censorship, and economic globalization, for example, oppress and subjugate some literatures while promoting and circulating others.[254]

Auch wenn sich die Ausweitung der Disziplin der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die in einem engen Zusammenhang mit den neuen Weltliteraturen steht, in vollem Gang befindet, so bleibt die konkrete Herangehensweise umstritten. Vorausgesetzt, es sei legitim, überhaupt von Weltliteratur zu sprechen, so Pascale Casanova im Vorwort zur englischsprachigen Ausgabe von *The World Republic of Letters*, »how are we to take in so huge a body of work and to make sense of it? […] What theoretical instruments are available for analyzing literary phenomena on this scale? Does the comparative study of literature help us think about such things in new terms?«[255] Auch Franco Moretti bekräftigt in den »Conjectures«, dass nicht die Frage nach dem Was, dem Untersuchungsgegenstand, sondern vielmehr jene nach dem Wie, der geeigneten

---

250 Ebd.

251 Benjamin Poore: »Review: Emily Apter: Against World Literature. On the Politics of Untranslatability«. In: *The Times Literary Supplement* 5777/8 (2013), S. 34f., hier S. 34.

252 Mufti: *Forget English!* (2016), S. 10.

253 Ebd., S. x.

254 Levine/Mani: »What Counts as World Literature?« (2013), S. 142.

255 Casanova: *The World Republic of Letters* (2004), S. xi.

Methode, in den Mittelpunkt gerückt werden müsse: »What does it mean, studying world literature? How do we do it?«[256]

1.2.2 Weltliteratur als theoretisch-methodischer Rahmen

Die neue Weltliteratur stellt womöglich weniger einen Forschungsgegenstand – »whether a small canon or a vast ocean of texts«[257] – dar als vielmehr ein Paradigma »for establishing context and connectivity, with the potential, for better or worse, to transmogrify completely not only […] ›national‹ literatures but also many other objects of literary study, including regional configurations and periodisations«.[258] Für dieses Neue-Weltliteratur-Paradigma machen Caroline Levine und B. Venkat Mani vier komparatistische Strategien aus:

> an emphasis on circulation and reception (Damrosch), center-periphery classifications of literatures into »big« and »small« (Casanova) and methods into »close« and »distant« (Moretti), and a heightened postcolonial vigilance that demands deep knowledge of non-European languages (Gayatri Chakravorty Spivak).[259]

Diese Einteilung kann mindestens auf drei Strategien heruntergebrochen werden.[260] Bei Franco Moretti spielt – zumindest in den »Conjectures« – die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie, welche hier Pascale Casanova zugeschrieben wird, ebenso eine Rolle wie die dafür vorgeschlagene Methode des *distant reading*; außerdem handelt es sich um zwei verschiedene Ebenen der Analyse. Die Weltsystemtheorie mit der ihr inhärenten Einteilung in Zentren und (Semi-)Peripherien dient quasi als Grundlage bzw. Interpretationsmodell,[261] während das *distant reading* den tatsächlichen Umgang mit dem Untersuchungsmaterial – bei Moretti zunächst die Gattung Roman – und damit die Methode beschreibt. Diese Trennung der Ebenen wird im Folgenden Berücksichtigung finden: Zum einen der Fokus auf ›die Welt‹ als System bzw. Raum, in dem Literatur zirkuliert, und damit verbunden vor allem auch die Frage danach, wie

256 Franco Moretti: »Conjectures on World Literature«. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54-68, hier S. 54f. Für diesen noch häufiger zitierten Artikel wird in der Folge die Sigle C (+ Seitenzahlen) im Fließtext verwendet.

257 Russell McDougall: »The ›New‹ World Literature: A Review Essay«. In: *Transnational Literature* 6/2 (2014), S. 1-10, hier S. 6, https://hdl.handle.net/1959.11/15186.

258 Ebd.

259 Levine/Mani: »What Counts as World Literature?« (2013), S. 145.

260 Wenn die von Levine/Mani aufgezählte postkoloniale Strategie (Spivak) vielmehr als Gegenpol oder Umkehrung des Zentrum-Peripherie-Modells gelesen wird, dann wären es zwei. In den von Spivak präferierten *area studies* wird schließlich primär von den Peripherien aus gedacht.

261 Immanuel Wallerstein, der neben Ferdinand Braudel wohl bekannteste Vertreter der Weltsystemtheorie/-analyse, hat diese in den 1970er Jahren entwickelt. Die Weltsystemtheorie erklärt die Vormachtstellung des ›Westens‹ (seit der Neuzeit) primär durch den westlichen Kapitalismus, der eine Trennung der Welt in Zentren (starke Wirtschaft, Nationalbewusstsein), Semiperipherien und Peripherien (schwache Wirtschaft, fehlende nationale Identität) vorgenommen habe. Die Zentren bzw. einige Kernstaaten kontrollieren dabei die Entwicklung der Weltwirtschaft bzw. den weltweiten Handel von Gütern wie auch Informationen. Vgl. Immanuel Wallerstein: *World-Systems Analysis: An Introduction*. 4. Aufl. Durham et al.: Duke UP 2006.

›die Welt‹ in der Weltliteratur gefasst werden kann und welche Interpretationsmodelle dafür zur Verfügung stehen (vgl. Kap. 1.2.2.1, »WELTliteratur: Zentren, Peripherie und Zirkulation«); zum anderen der Fokus auf ›die Literatur‹ bzw. die literaturwissenschaftliche Herangehensweise an diese und damit verbunden die Frage, ob *close readings* und textnahe Vergleiche einer notwendigerweise – geographisch, kulturell und sprachlich, aber auch nach qualitativen Maßstäben – stark eingegrenzten Menge von Texten noch ausreichen, um transnationaler bzw. globaler Literatur methodisch gerecht zu werden (vgl. Kap. 1.2.2.2, »WeltLITERATUR: *distant readings* und neue Soziologien der Literatur«).

1.2.2.1 WELTliteratur: Zentren, Peripherien und Zirkulation

Einen wichtigen Anstoß, um die Welt auch theoretisch neu bzw. vielmehr weiter zu denken, bot die postmoderne Philosophie, insbesondere die Infragestellung westlicher binärer Denktraditionen (›das Eigene‹ vs. ›das Andere/Fremde‹), wie sie von Gilles Deleuze und Félix Guattari betrieben wurde. Die Rhizom-Metapher, die im Gegensatz zur hierarchisch organisierten Baum-Metapher besser geeignet sei, um die komplexen Überschneidungen der postmodernen Welt fassen zu können,[262] findet sich in leicht veränderter Form auch in den Diskursen einer neuen Weltliteratur wieder: Während Franco Moretti statt des Baumes (»the tree describes the passage from unity to diversity«, C 67) die Welle (»the wave observes uniformity engulfing an initial diversity«, C 67) als Metapher für die neue Weltliteratur verwendete, beschrieben Karen-Margrethe Simonsen und Jakob Stougaard-Nielsen diese als polyzentrisches Spinnennetz (»a dynamic network«[263]) im Gegensatz zu einem Oktopus (»a head with many arms«[264]). Susan Stanford Friedman (2012) konnte in Zusammenhang mit Untersuchungen neuer Weltliteratur die Herausbildung zweier interpretativer Rahmen, eines Zentrum-Peripherie- und eines Zirkulationsmodells, beobachten, die beide versuchen, aus solch einem binären *The-west-and-the-rest*[265]-Schema herauszutreten, indem sie den Fokus stärker auf die Vernetzung (vgl. die Rhizom-, Wellen- und Spinnennetz-Metaphern) als auf die Hierarchisierung der Literaturen der Welt legen.

Zunächst habe sich ein Zentrum-Peripherie-Modell etabliert, das dem Konzept der Internationalität nahestehe und sich an der Weltsystemtheorie orientiere. Dabei stünden Beziehungen zwischen einzelnen, voneinander abgrenzbaren Nationen im Mittelpunkt, wobei in der Regel von der Einflussnahme eines dynamischen Zentrums des Westens bzw. globalen Nordens auf eine relativ statisch gedachte (Semi-)Peripherie ausgegangen werde (vgl. F 501). Sowohl Casanova als auch Moretti betrachten das literarische als weitgehend unabhängig vom wirtschaftlichen und geopolitischen Weltsystem und versuchen die ihm eigenen Mechanismen nachzuzeichnen. Casanova zufolge handelt es sich um eine Welt »de rivalité, d'inégalité, de luttes spécifiques«,[266] die sich im Wesentlichen in Zentren – mächtige dominante Weltliteraturen – und Pe-

262 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.

263 Simonsen/Stougaard-Nielsen: »Introduction: World Literature and World Culture« (2008), S. 10.

264 Ebd.

265 Auf die anhaltende Aktualität und ›Salonfähigkeit‹ dieses eurozentrischen bzw. vielmehr angloamerika-zentrischen Schemas verweist u.a. der große Erfolg von *Civilization. The West and the Rest* (New York: Penguin 2011) des u.a. in Harvard lehrenden Historikers Niall Ferguson.

266 Pascale Casanova: *La République mondiale des Lettres*. Paris: Editions du Seuil 1999, S. 15.

ripherien – kleine, weniger sichtbare Literaturen – aufteilt. Schriftsteller*innen der Peripherien können auf ihre unterlegene Situation entweder mit Assimilation oder aber verstärkter Differenzierung reagieren;[267] weder die eine noch die andere Strategie ändere jedoch etwas daran, dass als Referenzpunkte für Vergleiche stets die Zentren oder dominanten Literaturen dienen. Für Casanova stellt Paris, stellvertretend für die französische Literatur, »le ›méridien de Greenwich‹ littéraire«[268] bzw. das primäre Zentrum der literarischen Welt dar. Bis in die 1960er Jahre sei von Paris aus der literarische Markt definiert und kontrolliert worden. Moretti betont ebenfalls, dass das literarische Weltsystem durch Ungleichheiten gekennzeichnet sei (vgl. C 56). In Bezug auf den Roman, der seine Analyseeinheit darstellt, postuliert er ein abstraktes Gesetz der literarischen Evolution: »[I]n cultures that belong to the periphery of the literary system (which means: almost all cultures, inside and outside Europe), the modern novel first arises not as an autonomous development but as a compromise between a Western form of influence (usually French and English) and local materials« (C 58). Moretti schreibt dem Westen bzw. globalen Norden eine diskursbegründende Funktion zu, während ›der Rest‹ in irgendeiner Weise darauf reagiere. Auch wenn die Sympathien weder bei Casanova noch bei Moretti, den wohl bekanntesten Vertreter*innen eines Zentrum-Peripherie-Modells, beim Zentrum liegen, bleibt ihre Perspektive doch eine primär euro- bzw. im Falle Casanovas sogar »gallozentrische«.[269]

Haun Saussy bezeichnet in seinem Beitrag zum *State of the Discipline Report* der ACLA (2014) komparatistische Zugänge, die »a historical narrative of the diffusion of cultural capital (e.g., the novel) from Europe to the less fortunate areas of the world« anbieten, als »globalization stories«.[270] Diese seien, obgleich historisch betrachtet fragwürdig, immer noch häufig anzutreffen, da sie die Tendenzen und Erwartungshaltungen einer breiten Öffentlichkeit bedienen.[271] Auch der umgekehrte Fall, das Denken von den ›kleinen‹ Literaturen und/oder Peripherien aus, wie es Deleuze und Guattari in *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) erproben und wie es auch in den Postcolonial Studies und in den u.a. von Spivak präferierten *area studies* betrieben wird, geht im Grunde genommen nicht über ein binäres Schema hinaus. »Although often deployed in critique of the canon, the category ›minor literature‹ reifies its opposite – ›major literature‹ – leaving intact the center/periphery framework it opposes«. (F 502)

Dabei handelt es sich um ein Problemfeld, das auch in der feministischen Forschung (Standpunkttheorie) ausgiebig verhandelt wurde. Donna J. Haraway spricht sich in ihrem Aufsatz »Situated Knowledges« (1988) gegen die Theoretisierung der Welt im Sinne von globalen Systemen aus; dennoch brauche es »an earthwide network of connections, including the ability partially to translate knowledges among very different – and power-differentiated – communities.«[272] Situiertes Wissen wird als

267 Vgl. ebd., S. 241-248.

268 Ebd., S. 15.

269 Im Original: »gallocentrique«. Vgl. Ebd., S. 70.

270 Haun Saussy: »Comparative Literature: The Next Ten Years«. In: *stateofthediscipline.acla.org* (9.3.2014), https://web.archive.org/web/20160917043614/https://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-next-ten-years [1.10.2021].

271 Vgl. ebd.

272 Donna J. Haraway: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«. In: *Feminist Studies* 14/3 (1988), S. 575-599, hier S. 580.

Gegensatz zu einem transzendentalen Wissen konstruiert. Gerade in der feministischen Theorie, in der den Standpunkten der Unterlegenen, der Peripherie, verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt werde, sei es von großer Wichtigkeit, »for situated and embodied knowledges and […] against various forms of unlocatable, and so irresponsible, knowledge«[273] zu argumentieren. Haraway plädiert dafür, von den Peripherien aus sehen zu lernen, ohne dabei die dahinterstehenden Gefahren »of romanticizing and/or appropriating the vision of the less powerful while claiming to see from their positions«[274] außer Acht zu lassen. Dass Wissen in der eigenen Forschung verortet und, damit einhergehend, eine notgedrungen partiale Perspektive anerkannt wird, stelle eine zentrale Voraussetzung für ein gewisses Maß an Objektivität dar:

> Here is the promise of objectivity: a scientific knower seeks the subject position, not of identity, but of objectivity, that is, partial connection. There is no way to ›be‹ simultaneously in all, or wholly in any, of the privileged (i.e., subjugated) positions structured by gender, race, nation, and class.[275]

Haraway versucht mithilfe einer Tabelle (vgl. Tab. 7) das Spannungsverhältnis situierten Wissens darzustellen, kritisiert aber gleichzeitig die dadurch evozierte Dichotomie: »The primary distortion is the illusion of symmetry in the chart's dichotomy, making any position appear, first, simply alternative and, second, mutually exclusive.«[276] Weil eine »map of tensions and resonances between the fixed ends of a charged dichotomy«,[277] wie sie sich Haraway wünschen würde, nur schwerlich in kompakter Form geliefert werden kann, müsse sie eben mitgedacht bzw. deren Mitdenken angeregt werden.

Tab. 7: Situiertes Wissen (nach Haraway: »Situated Knowledges« [1988], S. 588)

universal rationality	*ethnophilosophies*
common language	*heteroglossia*
new organon	*deconstruction*
unified field theory	*oppositional positioning*
world system	*local knowledges*
master theory	*webbed accounts*

Chandra Talpade Mohanty thematisiert in *»Under Western Eyes« Revisited* (2003) ebenfalls das Spannungsfeld von Zentren und Peripherien in der feministischen Forschung. Sie kritisiert, dass im pädagogischen/universitären Umfeld nichtwestliche oder Drit-

273 Ebd., S. 583.

274 Ebd., S. 584.

275 Ebd., S. 586.

276 Ebd., S. 588.

277 Ebd.

te-Welt-/Süd-Kulturen[278] oft entweder als eine Art Supplement der eurozentrischen Forschung hinzugefügt (»feminist-as-tourist model«[279]) oder aber separiert von der sogenannten westlichen Welt behandelt (»feminist-as-explorer model«[280]) würden. Ziel solle hingegen vielmehr »the feminist solidarity or comparative feminist studies model« sein, »based on the premise that the local and the global are not defined in terms of physical geography or territory but exist simultaneously and constitute each other. It is then the links, the relationships, between the local and the global that are foregrounded.«[281] Dieser Anspruch hat auch in der Beschäftigung mit Weltliteratur an Bedeutung gewonnen. Vilashini Cooppan macht in »World Literature and Global Theory« (2001) darauf aufmerksam, dass das Globale weniger mit dem Konzept des hegemonialen, homogenen Universalen zu tun habe als damit, was Stuart Hall als »the practice of relational thinking«[282] beschreibt: eine Untersuchung der unterschiedlichen Wege, in denen »the global/local reciprocally re-organise and re-shape one another«.[283]

Eben jene Praxis relationalen Denkens steht im Mittelpunkt sogenannter Zirkulationsmodelle, die Friedman als eine Art logische Weiterentwicklung des binär gedachten Zentrum-Peripherie-Modells betrachtet. Zirkulationsmodelle seien stärker am Konzept der Transkulturalität/-nationalität ausgerichtet und orientieren sich an Theorien der wandernden Kulturen, des transnationalen Austausches und der kulturellen Hybridität. Dabei wird von ständigen Verflechtungen und Durchmischungen von Kulturen ausgegangen, wobei jenen Dynamiken außerhalb des Westens bzw. globalen Nordens verstärkt Aufmerksamkeit zukommt. Komparatist*innen wie Damrosch und Apter, die im Umfeld dieses Modells anzusiedeln sind, legen den Fokus beispielsweise auf die Zirkulation von Texten, auf Prozesse der kulturellen und/oder linguistischen (Nicht-)Übersetzbarkeit. Eine mögliche Gefahr darin, Weltliteratur als zirkulierend zu denken, besteht jedoch im Setzen des Startpunktes. Damrosch führt in *What is World Literature?* aus, dass ein literarischer Text ein neues Leben beginne, sobald er in die Welt hinaus transportiert werde, »and to understand this new life we need to look closely at the ways the work becomes reframed in its translations and in its new cultural contexts«.[284] Friedman macht darauf aufmerksam, dass die Konzentration auf die Zirkulation von Literatur nach ihrer Produktion verschleiere, dass auch innerhalb des Kultur- bzw. Sprachraums, in dem ein Text entstehe, bereits transnationale Ein-

---

278 Mohanty schlägt als Alternative für die Differenzierung in westliche und Dritte-Welt-Länder die metaphorische Nord-/Süd-Unterscheidung vor (»North refers to the pathways of transnational capital and South to the marginalized poor of the world regardless of geographical distinction.« Mohanty: »›Under Western Eyes‹ Revisited« [2003], S. 505).

279 Ebd., S. 518.

280 Ebd., S. 519.

281 Ebd., S. 521.

282 Stuart Hall: »When Was ›The Post-Colonial‹? Thinking at the Limit«. In: Iain Chambers/Lidia Curti (Hg.): *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. New York et al.: Routledge 1996, S. 242-260, hier S. 247.

283 Ebd. Vgl. Vilashini Cooppan: »World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millennium«. In: *Symplokē: A Journal for the Intermingling of Literary, Cultural and Theoretical Scholarship* 9/1-2 (2001), S. 15-43, hier S. 16. https://doi.org/10.1353/sym.2001.0007.

284 Damrosch: *What is World Literature?* (2003), S. 24.

flüsse wirksam sind: »Circulation impacts art *before* and *during* the creative process as well as *after*.« (F 503; Hervorhebung im Original) Dementsprechend konzentriert sich Elke Sturm-Trigonakis in *Global playing in der Literatur* – im Gegensatz zu Damrosch – mehr auf die Zeitspanne davor und währenddessen, d.h. auf die innerhalb von hybrider Literatur erkennbaren Zirkulationsprozesse, während Jahan Ramazani in »Transnational Poetics« argumentiert, dass Literatur immer, und zwar unabhängig von ihrer wohnsitzbedingten Hybridität, Zeichen von Interkulturation aufweisen kann.[285] Die Zirkulation auf unterschiedlichsten Ebenen scheint folglich ein, wenn nicht gar das zentralste Merkmal einer zunehmend globalisierten Welt und ihrer Literaturen zu sein.

1.2.2.2 WeltLITERATUR: *distant readings* und neue Soziologien der Literatur

Pascale Casanovas zentrales Anliegen, so sie selbst im Vorwort zur englischen Ausgabe von *The World Republic of Letters*, war es, ein neues Instrument für das Lesen und Interpretieren literarischer Texte einzuführen, »that may be at once, and without any contradiction, internal (textual) and external (historical)«.[286] Sie schlug vor, die in den Literaturwissenschaften vorherrschende Unterscheidung bzw. Trennung von »internal history – on which ›close reading‹, in particular is founded – and the partisans of an external history of literature«[287] zu verwerfen und eine textimmanente Lektürepraxis mit einer von der postkolonialen Theorie inspirierten, historische Begebenheiten miteinbeziehenden Lesart zu kombinieren.[288] Literarische Werke werden zwar einem *close reading* unterzogen, aber ebenso im weltliterarischen Raum situiert. Es klingt bei jener Zugangsweise, die Casanova eine externe nennt, bereits ansatzweise Franco Morettis umstrittener methodischer Rahmen des *distant reading* an. Heute oft als eine Art Synonym für die Digital Humanities verwendet,[289] bezog sich *distant reading* ursprünglich auf eine Literaturgeschichte aus zweiter Hand: »a patchwork of other people's research, without a single direct textual reading.« (C 57) Dieses Vorgehen – im Grunde genommen eine literaturgeschichtliche Rezeptions- bzw. Metastudie – recht-

285 Vgl. Jahan Ramazani: »A Transnational Poetics«. In: *American Literary History* 18/2 (2006), S. 332-359, hier S. 339. https://doi.org/10.1093/alh/ajj020.

286 Casanova: *The World Republic of Letters* (2007), S. xii.

287 Ebd.

288 Für die Disziplin der Komparatistik war hier die in den 1950er Jahren beginnende und zunächst insbes. zwischen René Wellek und Hugo Dyserinck ausgetragene Werkimmanenz (»amerikanische Schule«)-vs.-Werktranszendenz (»französische Schule«)-Debatte ausschlaggebend. Einen Überblick verschafft Hugo Dyserinck: »Komparatistische Imagologie jenseits von ›Werkimmanenz‹ und ›Werktranszendenz‹« [1982]. In: Ders./Elke Mehnert (Hg.): *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme 2015, S. 119-134.

289 Katherine Bode bezeichnet *distant reading* als Terminus »now routinely applied to data-rich literary research in general«. Katherine Bode: »The Equivalence of ›Close‹ and ›Distant‹ Reading; or, Toward a New Object for Data-Rich Literary History«. In: *Modern Language Quarterly* 78/1 (Mrz. 2017), S. 77-106, hier S. 78. https://doi.org/10.1215/00267929-3699787. Melissa Dinsman beschreibt Franco Morettis Werke *Graphs, Maps, Trees* (2005) und *Distant Reading* (2013) als »canonized D[igital] H[umanities] works, if such a thing exists«. Melissa Dinsman: »The Digital in the Humanities: An Interview with Franco Moretti«. In: *Los Angeles Review of Books* (2.3.2016), https://web.archive.org/web/20200907220313/https://lareviewofbooks.org/article/the-digital-in-the-humanities-an-interview-with-franco-moretti/ [1.10.2021].

fertigt Moretti damit, dass sich die anerkannte Methode des *close reading* in der Regel auf einen sehr kleinen Kanon stütze. Literaturwissenschaftler*innen würden sehr viel Zeit in die genaue und wiederholte Lektüre einer überschaubaren Menge an meist kanonischen Texten investieren, weil sie diese eines solch intensiven und wiederholten Aufwands für wert befänden. Werde Weltliteratur jedoch nicht als Kanon verstanden, sondern als Menge aller literarischen Texte, brauche es eine Methode, die es erlaube, den Fokus auf Analyseeinheiten zu legen, die entweder viel kleiner oder aber viel größer sind als der (Primär-)Text: »devices, themes, tropes – or genres and systems.« (C 57) Diese kurze Passage deutet bereits an, dass Morettis *distant readings* auch als fokussierte Lektüren verstanden werden können; allerdings nicht von Primärliteratur in der jeweiligen ›Originalsprache‹, sondern vielmehr von Sekundärliteratur zu bestimmten Aspekten, die im Text (*devices, themes, tropes*) oder aber außerhalb davon (*genres, systems*) liegen können. Obgleich sich das Sprachenproblem bzw. das Problem der Auswahl von Texten damit nur auf die Sekundärliteratur zu verschieben scheint, birgt *distant reading* das Potenzial, ein ungleich größeres Untersuchungsfeld zu eröffnen: Viele auf eine oder mehrere Einzelphilologien spezialisierte Wissenschaftler*innen publizieren schließlich in mehr als einer Sprache (häufig Englisch) oder werden in weitere Sprachen übersetzt und machen ihr Spezialwissen so einem breiteren akademischen Publikum zugänglich.

Am von Moretti beschriebenen, arbeitsteiligen Prozedere wurde u.a. der versteckte Imperialismus kritisiert. Spivak spricht von »authoritative totalizing patterns« nach dem Muster »[t]he other provide information while we know the whole world«.[290] Auch Jonathan Arac schreibt dem*der komparatistischen distanzierten Leser*in die anmaßende Rolle eines »global synthesizer, who becomes the maestro di color che sanno«,[291] zu. Solch ein Arrangieren und Auswerten von Forschung aus zweiter Hand erschwere zudem kritisches wissenschaftliches Arbeiten:

> As a comparatist, the distant reader will always depend on the critical work of others in order to devise a generalized model. But since the comparatist himself has not engaged in a critical reading of any text, the final work will have almost no critical value, for it tends to ignore the specific and the unorthodox for the sake of the bigger picture.[292]

Obgleich einige Ergebnisse Morettis wie sein Gesetz der literarischen Evolution, das den Westen als dynamisch und die (Semi-)Peripherien als vergleichsweise statisch ausweist bzw. reproduziert, diese Kritik zu bestätigen scheinen,[293] kann eingewandt werden, dass selbst einer unkritischen Synthese aus zweiter Hand der Mehrwert zukommt, einen Querschnitt bisheriger wissenschaftlicher (oder auch anderer) Lesarten

---

290 Spivak: *Death of a Discipline* (2003), S. 108.

291 Jonathan Arac: »Anglo-Globalism?«. In: *New Left Review* 16 (2002), S. 35-45, hier S. 45; auf Deutsch: »der globale Synthesierer, welcher der Meister derer wird, die wissen«; Übersetzung S.F.

292 Amir Khadem: »Annexing the Unread: A Close Reading of ›Distant Reading‹«. In: *Neohelicon* 39/2 (2012), S. 409-421, hier S. 411f. https://doi.org/10.1007/s11059-012-0152-y.

293 Christopher Prendergast kritisierte an Morettis Konzept insbesondere »its (metaphorical) superimposition of the biological on the economic, its assimilation of natural selection to the activities of the market«. Christopher Prendergast: »Evolution and Literary History – A Response to Franco Moretti«. In: *New Left Review* 34 (2005), S. 40-62, hier S. 60.

zu liefern. Solch ein Querschnitt, der immer auch eine Auswahl darstellt, muss keineswegs jeglichen kritischen Wertes entbehren. Es handelt sich um eine andere, zusätzliche Art, Wissen zu generieren – und zwar kein Detail-, sondern ein Überblickswissen. Damrosch spricht von einem »specialized generalism«:

> A comparatist has much to gain from an active engagement with specialized knowledge, but this is not to say that a comparative work should simply be the sum total of a set of specialized studies. On the contrary, a comparatist needs to use the specialized literature selectively, with a kind of scholarly tact. When our purpose is not to delve into a culture in detail, the reader and even the work may benefit by being spared the full force of our knowledge. Such selectivity should yield something other than a reduction from the plenitude of specialized studies.[294]

Der wissenschaftliche Takt, von dem Damrosch spricht, scheint nicht nur eine Frage von *close* oder *distant reading* zu sein; schließlich stellt er sich bei textnahen Lektüren, die sich notwendigerweise auf eine überschaubare Anzahl von Texten in einer oder einigen wenigen Sprachen reduzieren, ebenso wenig automatisch ein wie bei distanzierten Lektüren. In beiden Fällen gilt es, Forschungsfragen zu formulieren und diese mithilfe ausgewählter Primär- und/oder Sekundärtexte zu beantworten. Die Selektion und spezifische Umgangsweise mit Texten kann im einen wie im anderen Modus mehr oder minder verantwortungs- oder taktvoll ausfallen. *Distant reading* stellt womöglich weniger aufgrund des Postulats, »a patchwork of other people's research« zu sein, als aufgrund der Radikalisierung, »without a single direct textual reading« (C 57) auszukommen und der damit einhergehenden provokant exklusiven Positionierung – *distant* statt *close reading* – etwas Neues dar. Die Methode könnte ebenso gut als Wiederaufnahme oder vielmehr Weiterentwicklung positivistischer und systemischer Tendenzen betrachtet werden, denen angesichts der neu entstandenen digitalen Möglichkeiten wieder eine größere Relevanz zukommt.[295] Jörg Schuster spricht in seiner Rezension von Morettis Essaysammlung *Distant Reading* (2016) von einem Comeback der Philologie:

> Spukhaft erinnert er [Moretti; S.F.] uns vielmehr an Verdrängtes, an die philologischen Kernbereiche Formanalyse und Literaturgeschichte. Plötzlich scheint es wieder legitim und sogar innovativ, nicht nur immer neue Wissensbereiche zu erschließen, sondern Philologie zu betreiben. Methodologische Grundsatzdiskussionen um den ›richtigen

294 David Damrosch: »Comparative Literature?«. In: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 118/2 (2003), S. 326-330, hier S. 329. https://doi.org/10.1632/003081203X67712. Vgl. auch Damrosch: *What is World Literature?* (2003), S. 286.

295 Als mögliche Vordenker nennt Prendergast den positivistischen Literaturhistoriker Gustave Lanson, mit dem Moretti zumindest das Interesse für vernachlässigte Literaturen teile, und dessen Kontrahenten Ferdinand Brunetière, der in *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, wenn auch auf andere Weise als Moretti, versuchte, Evolutions- und Genretheorie aufeinander zu beziehen. Vgl. Prendergast: »Evolution and Literary History« (2005), S. 42-49. Im *Princeton Sourcebook in Comparative Literature* führen die Herausgeber*innen Literaturwissenschaftler wie Hutcheson Macaulay Posnett und Charles Mills Gayley als potenzielle Vordenker an. Vgl. David Damrosch/Natalie Melas/Mbongiseni Buthelezi: »From What Is Comparative Literature? (1903) (Charles Mills Gayley)«. In: Dies. (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. 67f., hier S. 68.

> Umgang‹ mit Texten, wie sie einst ebenso erbittert wie produktiv zwischen Hermeneutikern, Strukturalisten und Poststrukturalisten ausgetragen wurden, gewinnen auf einmal wieder an Bedeutung, da die digitale Revolution massenhaft Daten sowie neuartige Erschließungs- und Suchfunktionen bereitstellt, die uns die fundamentale Frage des Herangehens an Texte neu stellen lässt.[296]

Die Fortführung oder Weiterentwicklung von dem, was Schuster als philologische Kernbereiche beschreibt, verbucht Heather Love unter dem Schlagwort »new sociologies of literature«.[297] Diese sich von Primärtexten und deren ›klassischem‹ – im Sinne von hermeneutischem – *close reading* distanzierenden Methoden teilt sie in drei Tendenzen ein: Erstens eine Verschiebung des Fokus vom Text hin zum Buch und zu anderen Medien, wie sie in Arbeiten vorherrscht, die sich mit Bibliographien, Geschichten des Lesens, Buchproduktion/-distribution/-konsum, Copyright/geistigem Eigentum, neuen und alten Medien beschäftigen, zweitens Fragen nach dem Wert und kulturellen Kapital von Literatur in der Kanonbildung, in den Universitäten und im Weltliteratursystem und drittens die neuen Techniken der Digital Humanities, die sich in ihren Synthesen nicht mehr auf *close readings* anderer Wissenschaftler*innen, sondern auf bestimmte Algorithmen beziehen.[298] Die einzelnen Forschungsbereiche müssen sich dabei keineswegs gegenseitig ausschließen. Moretti, den Love als Vertreter der dritten Tendenz anführt, könnte aufgrund seiner Beschäftigung mit Kanonfragen und dem Weltliteratursystem ebenso der zweiten Tendenz zugerechnet werden. Love sieht stärker kulturwissenschaftlich ausgerichtete Ansätze darüber hinaus auch im Bereich des *close reading* verwirklicht, vor allem in Konzepten wie dem *surface reading* von Stephen Best und Sharon Marcus. Die Oberfläche bezieht sich dabei auf ein stärker wörtliches Lesen bzw. eine eher beschreibende Analyse, im Gegensatz zu einer symptomatischen oder gar paranoiden Lektüre, der vorgeworfen wird, in hermeneutischer Manier versteckte Wahrheiten zwischen den Zeilen aufzuspüren.[299] Bei Love kann ähnlich wie schon bei Tötösy de Zepetnek und Vasvári, die betonen, dass sowohl systemische und empirische als auch hermeneutische Analysen »can and should occur in a parallel fashion«,[300] ein Bemühen um die Inklusion verschiedener Ansätze wie *close* und *distant reading* bzw. ein Abrücken von der Spaltung in zwei Schulen einer Disziplin festgestellt werden. Eine ebenso simple wie effektive Lösung der oftmals heraufbeschworenen Problematik, wie zwischen »broad, but often reductive, overviews and intensive, but often atomistic, close readings« vermittelt werden könne, sieht Damrosch in der Einsicht, dass die Komparatistik keineswegs vor einer »either/or choice between global systematicity and infinite textual multiplicity«[301] stehe. Diese Parallelität, die bezogen auf eine Disziplin wie die Komparatistik, oder auch eine Forschungsrichtung inner-

---

296 Jörg Schuster: »Comeback der Philologie?«. In: *literaturkritik.de* 9 (Sept. 2016), https://web.archive.org/web/20200901005409/http://literaturkritik.de/id/22507 [1.10.2021].

297 Heather Love: »Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn«. In: *New Literary History* 41/2 (2010), S. 371-391, hier S. 373. https://doi.org/10.1353/nlh.2010.0007.

298 Vgl. ebd.

299 Vgl. ebd., S. 382. Love bezieht sich dabei auf Stephen Best/Sharon Marcus: »Surface Reading: An Introduction«. In: *Representations* 108 (2009), S. 1-21. https://doi.org/10.1525/rep.2009.108.1.1.

300 Tötösy de Zepetnek/Vasvári: »The Contextual Study of Literature and Culture« (2013), S. 17.

301 Damrosch: *What is World Literature?* (2003), S. 26.

halb dieser wie die Weltliteratur, sinnvoll und praktikabel erscheint, verlangt einer konkreten Studie aber dennoch eine Positionierung ab.

1.2.3 *Chick lit* als neue Weltliteratur(en)

Dieser Arbeit liegt eine quantitativ-pluralistische Definition von Weltliteratur als Menge aller Texte aus diversen Kultur- und Sprachräumen zugrunde, welche die Verortung eines kommerziellen Genres wie der *chick lit* innerhalb von Weltliteraturdiskursen überhaupt erst ermöglicht (vgl. Tab. 8). Trotz der binären Darstellung in der Tabelle handelt es sich bei der ›alten‹ Weltliteratur im Singular und den ›neuen‹ Weltliteraturen im Plural nicht um harte Gegensätze. Es kann weder von der Ablösung einer qualitativ-kanonischen durch eine quantitativ-pluralistische Definition von Weltliteratur noch, auf methodischer Ebene, eines *close* durch ein *distant reading* die Rede sein. Vielmehr ist von einer Tendenz hin zur Öffnung und Pluralisierung des Weltliteraturbegriffs und der damit in Verbindung stehenden Methoden auszugehen, die jedoch in der Praxis genau so wenig wie die alte Weltliteratur ohne eine Textauswahl bestehen kann.

Die neuen Weltliteraturen beruhen zwar nicht mehr auf einem eurozentrischen Kanon im Sinne der ›besten Literatur der Welt‹, stufen aber dennoch einige Werke, die sich durch Mehrsprachigkeit, Transnationalität und/oder sprachen- und kulturübergreifende Zirkulation auszeichnen, als weltliterarisch relevanter ein als andere. Werden die methodischen Zugangsweisen ebenso wie die qualitativen und quantitativen Definitionen von Weltliteratur(en) als Kontinuum gedacht, erscheinen die *Close*-vs.-*distant-reading*-Debatten – ähnlich wie die ein halbes Jahrhundert früher ausgetragenen Werkimmanenz-Werktranszendenz-Debatten – wenig fruchtbar. *Distant readings* mögen zwar aufgrund ihres inklusiven, demokratischen Ansatzes, dem zufolge prinzipiell alles mit allem, und in weit größeren Mengen als bei textnahen Lektüren, verglichen werden kann, besonders weltliteraturenaffin sein, ihren Synthesen obliegt aber auch eine erhöhte Gefahr von Fehleinschätzungen und Leerstellen – zumal wenn komplett auf eine eigenständige Analyse von Primärliteratur verzichtet wird. Diese Gefahr kann im Falle von mehrsprachigen Korpora durch ergänzende Lektüren ausgewählter Primärliteratur in Übersetzung, wenn nicht gebannt, so doch abgeschwächt werden und so eine ›taktvolle(re)‹ Auseinandersetzung mit transnational zirkulierenden Literaturen aus ferneren Sprach- und Kulturräumen – mit den neuen Weltliteraturen im weitesten Sinn – ermöglichen; ein Postulat, das in Kap. 1.3, »Welt-Frauen*-Literaturen«, methodisch konkretisiert und in Kap. 3, »*Beyond ethnic chick lit* oder neue Welt-Frauen*-Literaturen«, in Bezug auf eine globale *chick lit* erprobt wird.

Tab. 8: Chick lit als neue Weltliteratur(en)

	›alte‹ Weltliteratur	›neue‹ Weltliteraturen
Definition	qualitativ-kanonisch (›die beste Literatur der Welt‹)	quantitativ-pluralistisch (›alle Literaturen der Welt‹)
Methode	*close reading* (›analytische‹ Lektüre weniger Texte)	*distant reading* (›synthetische‹ Lektüre vieler Texte)
		chick lit als neue Weltliteratur(en)

1.3 Welt-Frauen*-Literaturen

»How then can we avoid the colonial logics plaguing the history of comparatism? How, in particular, can we foreground the creative innovation and cultural production of the less powerful in global terms and at the same time locate the hegemonic effects of imperial powers as different cultural capitals are compared?« (F 507)

Ist Weltliteratur ein euro- und androzentrischer Kanon, die Menge aller Texte und/oder die global zirkulierende Literatur? Ist Frauenliteratur eine wenig prestigeträchtige Subkategorie, eine feministische Ermächtigungsstrategie und/oder ein Marketingstreich? Je nach Definition können diese zwei in den vorhergehenden Kapiteln skizzierten Diskurse ein (relativ) strikt voneinander getrenntes Dasein fristen oder aber sich überschneiden. Welt- und Frauenliteratur kamen lange weitgehend ohne einander aus; zumindest solange Weltliteratur qualitativ-kanonisch als »a white-male affair in large part«[302] definiert wurde und das vorherrschende Verständnis von Frauenliteratur sich auf eine primär unterhaltende Subgattung ›richtiger‹ (Männer*-)Literatur beschränkte. Mirosława Czarnecka beschreibt den Stellenwert von Autorinnen bzw. deren Literatur innerhalb der Weltliteratur 1988 noch folgendermaßen: »Die Frau tritt als Autorin in der Tradition der Weltliteratur (die doch eine männliche ist) quantitativ als Defizit und qualitativ als Ausnahme, die die Regel beweist, auf. Traditionell wurde die Literatur von Frauen dem Bereich der Unterhaltungs- oder Trivialliteratur zugeordnet.«[303] Davon, dass die Literatur von Frauen* bereits in den 1980er Jahren keineswegs mehr ausschließlich dem Bereich der Unterhaltungs- oder Trivialliteratur zugeordnet und sehr wohl mit einem weltliterarischen Kanon assoziiert wurde, zeugen

302 Damrosch: »›What is World Literature?‹ – Three Conceptions« (2003), S. 10. Damrosch bezieht sich hier auf die Ausführungen von Guillory: *Cultural Capital* (1993), S. 32.

303 Czarnecka: *Frauenliteratur* (1988), S. 5.

beispielsweise Alternativkanons wie die bereits genannte *Norton Anthology of Literature by Women* (1985; vgl. Kap. 1.1.2.1, S. 57f.). In der Frauenliteraturgeschichtsschreibung überwiegt jedoch auch heute noch oft ein Supplementcharakter: »[J]ust as traditional literary history expanded to include a ›chapter‹ on women's writing, so women's literary history has expanded to include supplemental chapters on African-American, or lesbian, or post-colonial women's writing«.[304] Obgleich diese Tendenz nach wie vor stark sein mag, können immer wieder Annäherungen der Diskurse Frauen- und Weltliteratur beobachtet werden, die versuchen, über eine bloße Supplementierung hinauszugehen. So wurde in der dritten Neuauflage der *Norton Anthology of Literature by Women* (2007) nicht mehr nur Wert auf eine Addition der Literatur von Frauen*, sondern auch verstärkt auf eine globale Perspektive und ethnische sowie regionale Diversität gelegt (vgl. Kap. 1.1.2.1, S. 58). Neben solchen Bemühungen, Frauenliteratur verstärkt in Richtung Weltliteratur zu denken, finden sich umgekehrt auch Ansätze, die Weltliteratur mit Frauenliteratur engführen. Die Zeitschrift *World Literature Today*, die vom Nobelpreiskomitee als eine der »best edited and most informative literary publications«[305] der Welt bezeichnet wurde, hat mit ihrer erstmals ausschließlich Schriftstellerinnen, Übersetzerinnen und Rezensentinnen gewidmeten Ausgabe *Women Writers cover to cover* (2016) verdeutlicht, dass die Literatur von Frauen* in einem wie auch immer gearteten weltliterarischen Kanon nach wie vor unterrepräsentiert ist.[306]

Die Diskurse Frauen- und Weltliteratur berühren sich seit einiger Zeit jedoch auch auf einer pragmatischeren Ebene – jener von Quantität und Reichweite. Eine Voraussetzung für Zirkulation ist über Sprachgrenzen hinausreichende Sichtbarkeit, die in der Regel durch das Schreiben in einer sogenannten Welt- bzw. internationalen Verkehrssprache – allen voran der Lingua franca Englisch – und/oder durch Übersetzungen in weitere Sprachen hergestellt wird. Eine Voraussetzung, um übersetzt zu werden, stellt die Anerkennung eines literarischen Textes dar, die durch Prestige – Literaturpreise oder Besprechungen in Feuilletons – und/oder durch Verkaufszahlen erzielt werden kann; sogenannte Bestseller verbreiten sich schnell und weit. »Women's commercial fiction, or ›chick lit‹ as it has become known, is immensely popular around the world«,[307] so Sorcha Gunne in ihrem Beitrag zum Sammelband *Globalizing Literary Genres* (2016). Aus dieser Aussage lassen sich zwei für diese Arbeit ganz zentrale Schlüsse ableiten. Erstens setzt Gunne relativ selbstverständlich kommerzielle Frauenliteratur und *chick lit*, die ursprünglich sehr eng, als eine Art Subgenre der *women's*

---

304 Jo-Ann Wallace: »Women's Literary History in a Minor Key«. In: Binhammer/Wood (Hg.): *Women and Literary History* (2003), S. 201-219, hier S. 204.

305 Zit. in o.A.: »Mission«. In: *worldliteraturetoday.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20180908095605/https://www.worldliteraturetoday.org/mission [1.10.2021].

306 Im Editorial wird diese Entscheidung folgendermaßen kommentiert: »The editorial team briefly considered creating such an issue without comment – as if WLT existed in a utopia of parity where all writers in a literary magazine might just happen to be women. But in 2016, giving women the whole issue is still noteworthy even for a magazine like WLT with a strong track record of publishing women writers.« Michelle Johnson: »Editor's Note«. In: *World Literature Today* 90/6: *Women Writers cover to cover* (Nov./Dez. 2016), S. 5, https://web.archive.org/web/20170707070241/https://www.worldliteraturetoday.org/2016/november/editors-note-november-2016 [1.10.2021].

307 Sorcha Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit«. In: Jernej Habjan/Fabienne Imlinger (Hg.): *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity.* New York et al.: Routledge 2016, S. 241-253, hier S. 241.

fiction oder *romance*, definiert wurde, synonym. Das in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit Bestsellern wie *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* berühmt gewordene Genre scheint im Jahr 2016 demnach bereits ein anerkanntes Label für sämtliche kommerzielle Literatur von, über und/oder für Frauen* geworden zu sein – eine Ineinssetzung, die bereits im Titel des ersten wissenschaftlichen Sammelbands zum Genre, Suzanne Ferriss' und Mallory Youngs *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006), anklang.

Der zweite Schluss, der aus Gunnes Aussage gezogen werden kann, betrifft die weltweite Popularität dieser neuen Frauenliteratur. *Bridget Jones's Diary*, das oft als *Chick-lit*-›Urtext‹ gehandelt wird, erschien zunächst als Kolumne in den britischen Tageszeitungen *Independent* (1995-1997) und *Telegraph* (1997).[308] Nach Erscheinen in Buchform (1996) erhielt das (fiktive) Tagebuch der selbstironischen Endzwanzigerin, die als »modern everywoman«[309] deklariert wurde, gute Rezensionen und kletterte auf die Nummer Eins der *Sunday-Times*-Bestsellerliste, wo es sich – in Fieldings Worten – »for an unnatural amount of time, like six months«,[310] hielt. Bis heute verkaufte sich *Bridget Jones* über 15 Millionen Mal.[311] Die Übersetzung in 39 Sprachen[312] sowie drei Fortsetzungsromane – *Bridget Jones: The Edge of Reason* (1999), *Bridget Jones: Mad About the Boy* (2013) und *Bridget Jones's Baby: The Diaries* (2016) – und drei Kinofilme sorgten für eine anhaltende und globale Popularität. Candace Bushnells sexuell expliziteres US-amerikanisches Pendant,[313] *Sex and the City*, erschien ebenfalls zunächst – und sogar noch vor *Bridget Jones* – als Kolumne im *New York Observer* (1994-1996),[314] wurde anschlie-

308 Vgl. Stephanie Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism*. Charlottesville: Virginia UP 2011, S. 58.

309 Ebd., S. 59. Harzewski führt aus: »Bridget's average body weight, middle-class background, professional rank, and certainly her surname, qualify her as a modern everywoman and a departure from the beautiful heroine of historical romances.« Ebd. Auch Imelda Whelehan spricht von Bridget als »a kind of ›everywoman‹ of the 1990s«, bezieht sich dabei aber auch auf die damalige Medienlandschaft: »Bridget's life, aspirations, and consumer tastes to a large extent reflect the tastes, trends, and popular cultural milieux of glossy women's magazines and popular television in the mid 1990s, and this is what makes her so instantly recognizable to so many readers who have the same cultural diet.« Imelda Whelehan: *Bridget Jones's Diary. A Reader's Guide*. New York/London: Continuum 2002, S. 12f.

310 Helen Fielding im Interview mit *PowellsBooks.Blog*: [Dave]: »Helen Fielding Is Not Bridget Jones«. In: *PowellsBooks.Blog* (10.10.2006), https://web.archive.org/web/20201017112916/https://www.powells.com/post/interviews/helen-fielding-is-not-bridget-jones [1.10.2021].

311 Diese Angabe kursiert sowohl bezogen auf den ersten Roman, *Bridget Jones's Diary* (1996), als auch auf den ersten und zweiten Teil, *Bridget Jones: The Edge of Reason* (1999), zusammen. Für erstere Einschätzung vgl. Roston Murray: *The Comic Mode in English Literature: From the Middle Ages to Today*. London: Continuum 2011, S. 245; für zweitere Einschätzung vgl. Matilda Battersby: »Mad About The Boy: Title of New Bridget Jones Novel by Helen Fielding«. In: *Independent* (28.5.2013), https://web.archive.org/web/20201017102627/https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/mad-about-boy-title-new-bridget-jones-novel-helen-fielding-revealed-8634667.html [1.10.2021].

312 Eine Tabelle (Tab. A1) mit den von mir eruierten 39 Übersetzungen von Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* inkl. bibliographischen Angaben findet sich im Anhang A auf S. 427.

313 Sex und Sextalk bilden in *Sex and the City* eine Konstante. Obgleich auch *Bridget* Sex hat, »it always happens off-stage and Bridget seems surprisingly free of anxiety about her sexual performances.« Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 50.

314 Vgl. Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 91.

ßend als Buch publiziert (1996) und bislang in 31 Sprachen übersetzt.[315] Internationalen Kultstatus erlangte *Sex and the City* aber vor allem durch die gleichnamige HBO-Serie (1998-2004) mit ihren vier, in der literarischen Vorlage noch nicht in dieser Weise hervorgehobenen Protagonistinnen Carrie, Samantha, Miranda und Charlotte, die alle etwas mehr Selbstbewusstsein und Glamour als Verlegenheit und Normalität *(everywoman)* ausstrahlen.[316] Während der Stil des Buches als »cynical, harsh, and straightforward – the antithesis of romantic fiction« – beschrieben werden kann, positioniert sich die Serie – ebenso wie die Kinofilme *Sex and the City* (2008) und *Sex and the City 2* (2010) – »with its witty dialogue and optimistic undertones«[317] durchaus als romantische Komödie bzw. als *chick flick*, wie das filmische Pendant zur *chick lit* auch genannt wird.[318] Bei der *chick lit* handelt es sich jedoch nicht nur deshalb um ein globales Genre, weil die hauptsächlich anglo-amerikanische und mit *chick lit* klassifizierte Literatur über Sprach- und Mediengrenzen hinweg zirkulierte, sondern weil das Genre bzw. vielmehr das Label für dieses Genre weit gereist und in verschiedenen Sprach- und Kulturräumen adaptiert oder auf bestehende literarische Phänomene übertragen worden ist. Diese globale Expansion wurde zumeist als überaus erfolgreicher Transfer vom anglo-amerikanischen Zentrum in die Peripherien, vom originalen Genre hin zu zahlreichen adaptierten Subgenres bzw. Variationen wahrgenommen, für die sich u.a. der problematische Terminus *ethnic chick lit* etabliert hat.

Gemäß den dargelegten zwei Beobachtungen, dass *chick lit* einerseits als Synonym für kommerzielle (neue) Frauenliteratur in Umlauf war und ihr andererseits eine globale Verbreitung nachgesagt wurde, bezieht sich das *Beyond* im Titel dieser Arbeit *Beyond Ethnic Chick Lit* erstens auf das vermeintliche Genre *chick lit*, das eine inflationäre Subgenrebildung erlebt und sich zunächst zum Catchall-Term für zeitgenössische Literatur von, über und für Frauen* entwickelt hatte, mittlerweile jedoch, zumindest im englischen Sprachraum, wieder im Verschwinden begriffen ist bzw. durch neue geschlechtsmarkierte Labels abgelöst wurde. Aus diesem auf die Entwicklung der *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum beschränkten Untersuchungsfeld ergibt sich die erste Forschungsfrage, die im Zuge des zweiten Kapitels dieses Buches beantwortet wird:

315 Eine Tabelle (Tab. A2) mit den von mir eruierten 31 Übersetzungen von Candace Bushnells *Sex and the City* inkl. bibliographischen Angaben findet sich im Anhang A auf S. 429.

316 Die Kolumnen und das Buch werden im Gegensatz zur Serie nicht von Carrie Bradshaw, sondern von einer anonymen Instanz erzählt. Das Figurenrepertoire war ursprünglich sehr viel breiter angelegt als in der Fernsehserie, deren vier Hauptcharaktere (insbes. auch die enge Freundschaft zwischen diesen) sich nicht eins zu eins mit der literarischen Vorlage decken. Für Beispiele vgl. ebd., insbes. S. 92f.

317 Ebd., S. 95.

318 »In the simplest, broadest sense, chick flicks are commercial films that appeal to a female audience«, so Ferriss und Young. In ihrem Sammelband konzentrieren sie sich jedoch auf zeitgenössische Filme. Vgl. Suzanne Ferriss/Mallory Young: »Introduction. Chick Flicks and Chick Culture«. In: Dies. (Hg.): *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York et al.: Routledge 2008, S. 1-25, hier S. 2. Was im Vergleich zur *chick lit* auffällt: Dass die Filme »von Frauen*« gemacht wurden, scheint keine vordergründige Rolle zu spielen. Das *chick* in *chick flicks* bezieht sich primär auf das Zielpublikum.

1. Forschungsfrage:
Wie hat sich die anglo-amerikanische *chick lit* von ihren Anfängen Mitte der 1990er Jahre bis in die Gegenwart entwickelt (Kap. 2.1) und welche Tendenzen lassen sich vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen für geschlechtsmarkierte Literaturlabels ablesen (Kap. 2.2)?

Zweitens bezieht sich das *Beyond* im Titel auf die globalen *Chick-lit*-Varianten, d.h. auf die sogenannte *ethnic chick lit* im weitesten Sinn, die einerseits eine Homogenität, andererseits aber auch eine Hierarchie der neuen Welt-Frauen*-Literaturen suggeriert, die es zu hinterfragen gilt. Aus diesem auf die globale Zirkulation der *chick lit* bezogenen Untersuchungsfeld ergibt sich die zweite Forschungsfrage, welche im Fokus des dritten Kapitels steht:

2. Forschungsfrage:
Wo und wie kamen *chick lit* oder vergleichbare geschlechtsmarkierte Literaturlabels außerhalb der USA und Großbritanniens zum Einsatz (Kap. 3.1) und welche Tendenzen lassen sich vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen für global zirkulierende geschlechtsmarkierte Literaturlabels ablesen (Kap. 3.2)?

Um über das geschlechtsmarkierte und ethnische Literaturlabeling hinausgehen und die sich daraus ableitenden Forschungsfragen beantworten zu können, wird auf ein theoretisch-methodisches Repertoire zurückgegriffen, das sich nach Analyseebene, -rahmen und -methode aufschlüsseln lässt.

1.3.1 Analyseebene: vom Text zum Kontext

Werde Weltliteratur nicht primär qualitativ als ein Kanon verstanden, sondern als Menge aller literarischen Texte, brauche es, so Franco Moretti, eine Methode, die es erlaubt, den Fokus auf Analyseeinheiten zu legen, die entweder viel kleiner oder aber viel größer sind als der (Primär-)Text: »devices, themes, tropes – or genres and systems« (C 57). Obgleich Weltliteratur hier nicht als Menge aller Texte, sondern vielmehr als Literatur definiert wird, die über ihren Produktionskontext[319] hinaus große Verbreitung gefunden hat, ist *chick lit* als solch eine größere, über dem Text stehende Analyseeinheit zu begreifen, von der ausgehend vergleichbare Phänomene in anderen Sprach- und/oder Kulturräumen – konkret in Indonesien, China, der arabischen Welt (mit Fokus auf Saudi-Arabien) und Afrika (mit Fokus auf Südafrika, Kenia und Nigeria) – untersucht werden. Von einem *distant reading* kann insofern gesprochen werden, als keine Analyse bzw. kein Vergleich – kein *close reading* – von als *chick lit* klassifizier-

319 Dieser wird hier flexibel und nicht monolingual oder im Sinne einer Ursprungskultur bzw. Nationalliteratur verstanden, sondern bezeichnet schlicht das sprachliche, (trans-)kulturelle oder (trans-)nationale Umfeld, in dem ein Text entstanden ist und/oder publiziert wurde. Die Zirkulation eines Textes lässt sich nicht ausschließlich an der Übersetzung in weitere Sprachen festmachen, schließlich werden – um nur ein Beispiel zu nennen – in zahlreichen nicht (primär) anglophonen Ländern der Welt Bücher auf Englisch publiziert, die dann auch in dieser Publikationssprache weit ›reisen‹ können. Auch fühlen sich nicht alle Autor*innen nur einer Nation oder Kultur zugehörig und/oder publizieren außerhalb ihrer Herkunftskulturen.

ten Primärliteratur(en) im Fokus steht, sondern die Zirkulation dieser auch als *chick lit* bekannt gewordenen Literaturen von, über und für Frauen*. Dabei findet auch die von Moretti in den »Conjectures« angedachte *comparative morphology* – »the systematic study of how forms vary in space and time« (C 64) – Berücksichtigung. Soweit dies aufgrund bestehender sprachlicher und kultureller Barrieren möglich ist, wird ein Vergleich mit eigenständigen, in den jeweiligen Sprach- und Kulturräumen verwendeten Labels für *chick lit* bzw. zeitgenössische Literatur von, über und für Frauen* durchgeführt. Während sich in Indonesien das Label der *sastra wangi* (»duftende« oder »parfümierte Literatur«; vgl. Kap. 3.1.1) und in China jenes der *meinü zuojia* (»schöne Schriftstellerinnen«; vgl. Kap. 3.1.2) etablieren konnte, wurde der *Chick-lit*-Vergleich in der arabischen Welt und in den untersuchten afrikanischen Ländern weniger über eigens benannte literarische Phänomene als über konkrete Texte (z.B. den Roman *Banat al-Riyadh* der saudischen Autorin Rajaa Alsanea) oder Textgruppen (z.B. *Chick-lit*-Reihen in afrikanischen Verlagen) hergestellt. Da hier das *Chick-lit*-Label und die damit einhergehenden Labelingpraktiken im Mittelpunkt des Interesses stehen, setzt sich der Textkorpus primär aus Sekundärquellen zusammen, die einerseits die Literaturgeschichten der behandelten Sprach- und Kulturräume beleuchten – welche Rolle Diskurse wie »Weltliteratur« und »Frauenliteratur« in den jeweils unterschiedlichen Kontexten spielten und spielen und welche Vorgeschichten des geschlechtsmarkierten Literaturlabelings es gibt – und andererseits die diskursive (Re-)Produktion der *chick lit* bzw. der damit in Zusammenhang gebrachten Labels *sastra wangi* und *meinü zuojia*. Die Auswahl der Quellen erfolgt vielmehr chronologisch als qualitativ wertend; d.h., wichtig sind die frühesten sowie die aktuellsten eruierbaren Reaktionen: Wo, wann und von wem wurde ein Label ausgerufen, weitergetragen, umgedeutet, gebrandmarkt oder gar totgesagt? Sie war mithin unabhängig davon, ob sich diese auf Fanwebsites oder in akademischen Aufsätzen finden. Das chronologische Auswahlkriterium erlaubt es, eine zumindest annähernd vollständige Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der einzelnen Labels bzw. ihrer internationalen und aufgrund des gewählten Tertium Comparationis – der *chick lit* – primär anglophonen Rezeption nachzuzeichnen. Dieses Vorhaben stützt sich ganz wesentlich auf Internetquellen wie online erschienene Rezensionen und Zeitungsartikel sowie Kategorisierungen auf Verlags- und Buchhandelswebsites und auch auf sogenannte Laienstimmen auf Blogs, *Social-reading*-Plattformen (vor allem Goodreads), freien Enzyklopädien und Onlinewörterbüchern (vor allem Wikipedia), die in der Regel schneller auf Neuheiten und Veränderungen reagieren als wissenschaftliche, meist dem Peer-Review-System unterworfene Publikationen.[320] Goodreads leistet in Bezug auf paratextuelle Vergleiche – es werden dort Buchcovers und teilweise auch Klappentexte unterschiedlicher Ausgaben in unterschiedlichen Sprachen erfasst – wertvolle Dienste und ist bei der Ermittlung von Übersetzungen, zumal wenn es sich um aktuellere Publikationen in kleineren und/oder nichteuropäischen Sprachen handelt – fast schon unverzichtbar.[321]

---

320 Für eine aktuelle und sehr relevante Kritik am Peer-Review-System, die über die hier nur angedeuteten Nachteile von Zeitverzögerung und Zensur hinausgeht, vgl. Mieke Bal: »Let's Abolish the Peer-Review System«. In: *Media Theory* (3.9.2018), https://web.archive.org/web/20201016121131/http://mediatheoryjournal.org/mieke-bal-lets-abolish-the-peer-review-system/ [1.10.2021].

321 Bei den im Zuge dieser Arbeit erstellten Übersetzungslisten, z.B. von Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* oder Candace Bushnells *Sex and the City*, wären mir, hätte ich mich bei der Recherche auf den

Die zweite regelmäßig konsultierte Website, Wikipedia, stellt nicht nur einen von mehreren Gradmessern für die Popularität und Zirkulation eines Labels dar – wann ein Artikel wie jener über die *chick lit* erstellt wurde und in welchen Sprachen –, sondern gewährt über die Versionsgeschichte der Artikel auch Einblicke in deren Genese: Wie wurde *chick lit* zu unterschiedlichen Zeiten von Rezipient*innen außerhalb des Wissenschaftsbetriebs definiert? Wie hat sich diese kollektive Definition über die Jahre verändert?[322] Jene archivierende Funktion, die in der Wikipedia von der Versionsgeschichte übernommen wird, besorgt für das restliche Internet bzw. weite Teile davon das Internet Archive. Mit der Wayback Machine können Webseiten in verschiedenen Entwicklungsstadien abgerufen werden – auch wenn sie zum Zeitpunkt der Abfrage bereits wieder offline sind, was beispielsweise auf die beiden im nächsten Kapitel analysierten *Chick-lit*-Fanwebsites zutraf.[323]

Der stark rezeptionsorientierte Untersuchungsmodus dieser Arbeit kann zwar distanziert genannt werden, unterscheidet sich jedoch in zweierlei Hinsicht von einem »patchwork of other people's research, without a single direct textual reading« (C 57), wie Moretti die Methode des *distant reading* beschreibt. Erstens werden neben der Synthese literaturgeschichtlicher und anderer themenspezifischer Fachliteratur – erstmals – auch nichtwissenschaftliche Onlinequellen wie die *Chick-lit*-Einträge in der Wikipedia oder die Websites von ausgewählten Buchhandelsunternehmen und von *Chick-lit*-Fans einer systematischen Analyse unterzogen. Zweitens wird der Forschungsstand aktualisiert und weitergedacht, indem ein Fokus auf Sub- und Nachfolgegenres der anglo-amerikanischen *chick lit* sowie auf ihre globale Präsenz gelegt wird.

Die zweite Abweichung von Morettis *distant reading* bezieht sich auf seine provokante Äußerung, ohne eine einzige Primärtextlektüre auszukommen (vgl. C 57). Während es vertretbar scheint, auf ein *close reading* der prototypischen anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Urtexte, die wiederholt – auch wissenschaftlich – rezipiert wurden, zu verzichten (vgl. Kap. 2), würde solch ein Verzicht in den anderen Untersuchungsräumen (vgl. Kap. 3) die Beantwortung der Forschungsfragen erschweren, wenn nicht gar verunmöglichen; zumal der *Chick-lit*-Vergleich in manchen Fällen – insbesondere in Bezug auf die arabische und chinesische Literatur – beinahe ausschließlich an einem konkreten Primärtext festgemacht wurde. Da die *distant readings* im Rahmen des dritten Teils dieser Arbeit ausnahmslos entweder auf sogenannte Urtexte – vergleichbar mit *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* im anglo-amerikanischen Raum – verweisen oder aber auf Primärtitel, die sich durch eine breite Zirkulation und Rezeption hervorheben, werden diese (in drei von vier Fällen in der englischen Übersetzung) in die Analyse miteinbezogen (vgl. Tab. 9).

Index Translationum (die Datenbank enthält Informationen über zwischen 1979 und 2009 übersetzte und veröffentlichte Bücher) und worldcat.org (die Website ist u.a. aufgrund inkorrekter, uneinheitlicher und/oder unvollständiger Angaben sehr unübersichtlich) verlassen, einige Übersetzungen entgangen; dies betrifft z.B. aktuellere Übersetzungen wie jene von *Bridget Jones's Diary* ins Georgische (2016) und ins Ukrainische (2017), die zum Zeitpunkt der Recherche für dieses Buch nur auf Goodreads erfasst waren.

322 Die Versionsgeschichte *(history)* auf Wikipedia speichert sämtliche Änderungen, die an einem Artikel vorgenommen wurden. Es handelt sich um ein Archiv, das die Entwicklung eines Artikels von der Erstellung bis zum aktuellen Stand, d.h. sämtliche Versionen, dokumentiert.

323 Zur Verwendung von archivierten Versionen von Webseiten vgl. S.17, Fußnote 4.

Tab. 9: Korpus Kap. 3, »Beyond ethnic chick lit«

Untersuchungsraum	**Genre/Label**	**Primärtexte > verwendete Übersetzung**[324]
Indonesien	*sastra wangi, chick lit*	Ayu Utami: *Saman* (1998) > engl. *Saman* (2005)
China	*meinü zuojia, chick lit*	Wei Hui: *Shanghai baobei* (1999) > engl. *Shanghai Baby* (2001)
Arabische Welt > Saudi-Arabien	*chick lit*	Rajaa Alsanea: *Banat al-Riyadh* (2005) > engl. *Girls of Riyadh* (2007)
Afrika > Südafrika, Kenia und Nigeria	*chick lit, romance*	Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010)

Bezogen auf die Analyseebene bedeutet der geringe Anteil an besprochener Primärliteratur – keine im zweiten Teil und nur ein Text pro Genre/Label im dritten Teil dieses Buches (vgl. Tab. 9) – weniger, dass ein *close reading* durch distanzierte, synthetische Lektüren von Sekundärliteratur ersetzt wird. Vielmehr wird eine Verschiebung vom Primärtext (einzelnen *Chick-lit*-Romanen) hin zum Kontext (des Genres/Labels *chick lit*) erprobt, der dann – exemplarisch – wieder zurück zum Text führt. Im Sinne der *comparative cultural studies* nach Tötösy de Zepetnek, die bereits eingangs als richtungsweisend für die hier vorgenommene transdisziplinäre Verortung genannt wurden, findet eine stärkere Fokussierung auf »roles of action and processes within the system(s) of culture, namely, the production, distribution, reception, and the post-processing of culture products«,[325] statt.

1.3.2 Analyserahmen: von Gender zu queer und Intersektionalität

Gender Studies bzw. die innerhalb der Gender Studies zunehmend eingesetzten intersektionalen Analyseinstrumente (vgl. Einleitung, ab S. 30) werden hier nicht »als festgeschriebene Methoden oder Disziplinen, sondern eher als Perspektiven auf ein spezifisches Material«[326] betrachtet, denen gemeinsam ist, dass sie »komplexe Diskriminierungspraktiken in simultaner Wirkungsweise« analysieren und »Wege des Widerstands aufzeigen«.[327] Rückbezogen auf das hier gewählte komparatistische Forschungsprojekt bedeutet dies zum einen, dass geschlechtsmarkierte Klassifizie-

324 Für die genauen bibliographischen Angaben zu den Primärtiteln in der Originalsprache und in den Übersetzungen vgl. für Indonesien Anhang B (Tab. B2, S. 436), für China Anhang C (Tab. C2, S. 449) und für Saudi-Arabien Anhang D (Tab. D2, S. 460). Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010) wurde auf Englisch verfasst. Bei der in Tab. 9 ausgewiesenen Primärliteratur handelt es sich um jene Texte, die einer eingehenden Lektüre unterzogen werden; ergänzend werden auch (in der Regel knappe) Bezüge zu anderen Primärtiteln hergestellt.

325 Tötösy de Zepetnek: »From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies« (1999), S. 10f.

326 Dietze/Yekani/Michaelis: »Checks and Balances« (2012), S. 113.

327 Ebd.

rungen wie Frauenliteratur bzw. *chick lit* grundsätzlich zu hinterfragen sind, da sie Heterosexualität als natürliche Setzung ausstellen und den Blick einseitig auf den *Sex*/Gender-Aspekt lenken; zum anderen, dass binäre geschlechtsmarkierte Literaturklassifizierungen – Frauenliteratur/(Männer*-)Literatur bzw. *chick lit/lad lit* –, die dazu tendieren, sowohl LSBTTIQ (lesbische, schwule, bisexuelle, transsexuelle, transgender, intersexuelle und queere)-Literaturen als auch andere gesellschaftliche Kategorien wie *race*/Ethnizität auszuschließen oder zumindest nachrangig zu behandeln, breiter und inklusiver gedacht werden müssen. Der Fokus dieser Arbeit liegt jedoch, trotz einer grundlegenden Skepsis gegenüber feststehenden Kategorien, nicht auf deren Dekonstruktion. Vielmehr wird auf Kategorien wie insbesondere Gender und Ethnizität zurückgegriffen, um ihre tatsächlichen Verwendungsweisen, Verschränkungen und wechselseitigen Beeinflussungen in Zusammenhang mit Labels wie *chick lit* oder *ethnic chick lit* besser verstehen und kritisch analysieren zu können.

1.3.2.1 Gender

Die Strukturkategorie Geschlecht bezeichnet nach Gabriele Winker und Nina Degele »die binäre Mann-Frau-Unterscheidung sowie die naturalisierte, d.h. unhinterfragte und selbstverständlich gemachte Heterosexualisierung im Geschlechterverhältnis«.[328] In Anlehnung an die heterosexuelle Matrix Judith Butlers[329] (vgl. Tab. 10) führen sie aus, dass im heteronormativen Geschlechtersystem »lediglich genau zwei Geschlechter akzeptiert« sind »und das jeweils gesellschaftlich bestimmte Geschlecht […] mit dem biologische[n] Geschlecht *(sex)*, der Geschlechtsidentität *(gender)* und sexueller Orientierung *(desire)* gleichgesetzt«[330] werde.

Tab. 10: Heterosexuelle Matrix (nach Butler: Gender Trouble [2006], S. 208)

gesellschaftlich bestimmtes Geschlecht	heteronormative Begehrensstrukturen	
sex	♂	♀
gender	♂	♀
sexuelle Orientierung[331]	♀	♂

---

328 Gabriele Winker/Nina Degele: *Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. 2. Aufl. Bielefeld: transcript 2010, S. 44.

329 »I use the term heterosexual matrix […] to designate that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalized. I am drawing from Monique Wittig's notion of the ›heterosexual contract‹ and, to a lesser extent, on Adrienne Rich's notion of ›compulsory heterosexuality‹ to characterize a hegemonic discursive/epistemic model of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality.« Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Aufl. New York et al.: Routledge 2006 [1990], S. 208.

330 Winker/Degele: *Intersektionalität* (2010), S. 44f.

331 Dieser Punkt könnte nochmals unterteilt werden in »sexuelles Begehren« und »sexuelle Praxis«. Darauf wurde hier verzichtet, da sich die heteronormativen Begehrensstrukturen laut heterosexueller Matrix nicht verändern.

Mit der Verwendung des aus dem Englischen entlehnten Begriffs Gender soll darauf hingewiesen werden, »dass Vorstellungen von Geschlecht Ergebnis gesellschaftlicher Bedeutungszuweisungen sind«.[332] Die Unterscheidung zwischen *sex* (biologischem Geschlecht) und *gender* (sozialem Geschlecht) wurde seitens dekonstruktivistischer Feminist*innen spätestens seit den 1990er Jahren kritisiert, da sie Gefahr läuft, »ein biologisches Geschlecht zu essentialisieren und eine diskursive Verfasstheit zu übersehen«.[333] Die Großschreibung des Begriffs Gender soll auf die Verortung in dieser kritischen Denktradition hinweisen. Trotz dieser Verortung handelt es sich nicht um einen dekonstruktivistischen Umgang mit der Kategorie Gender, da ihre vereinfachte – heteronormative – Verwendung im Label *chick lit* für junge *weiße* heterosexuelle Frauen* der Mittelschicht im Fokus steht. Dass in dieser Kurzdefinition bereits Zuschreibungen wie Alter, *race*/Ethnizität und Klasse enthalten sind, die über die Kategorie Gender hinausgehen, gemahnt sowohl an Leslie McCalls intrakategoriale Komplexität als auch an Walgenbachs integrale Perspektive (vgl. Einleitung, S. 32) und verdeutlicht, dass eine Kategorie wie Gender, die für den Untersuchungsgegenstand der *chick lit* zentral ist, nicht nur als gegendert, sondern auch immer schon als sexisiert, ethnisiert, rassisiert und/oder klassisiert[334] usw. zu denken ist. Ein(e) *chick* ist nie nur eine junge Frau*, sondern eine Frau*, die zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur als jung gilt, die sich einer bestimmten sexuellen Orientierung zuordnet oder ihr zugeordnet wird, die in ihrem Umfeld als (nicht) ethnisch markiert gilt und einer bestimmten sozialen Klasse/Schicht angehört.

1.3.2.2 Ethnizität

Obgleich für die *chick lit* eine Reihe von Kategorisierungen relevant sind, kann Ethnizität im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand neuer Welt-Frauen*-Literaturen bzw. einer *ethnic* oder *global chick lit* als zweite Hauptkategorie bestimmt werden. Der Ethnizitätsbegriff hat *race* in wissenschaftlichen Diskursen zunehmend abgelöst, was gerade im deutschsprachigen Raum auch damit zusammenhängt, dass »der ›Rasse‹-Begriff eher biologische Konnotationen vereint«, während Ethnizität stärker »auf kulturelle Faktoren«[335] rekurriert. Eine weite Definition von Ethnizität bezieht sich auf jedwede Gruppe von Menschen, die sich über kulturelle Merkmale wie beispielsweise Religion, Traditionen und/oder Sprache miteinander identifizieren oder über sie identifiziert werden. Demnach wären alle Menschen ethnisch. Die Passivkonstruktion »identifiziert werden« weist jedoch darauf hin, dass bei Ethnizität immer mitbedacht werden muss, wer den Begriff wie, für wen und in welchem Kontext verwendet. Richard Dyers Überlegungen in Bezug auf die enge Verschränkung von *race* mit *whiteness* bzw. Weißsein: »As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people«,[336] greifen auch für die Kategorie der

---

332 Dietze et al.: »Einleitung« (2012), S. 15.

333 Ebd., S. 16.

334 Ich verwende diese grammatische Form, wenn es darum geht, auf den Vorgang des Herstellens und der Konstruktion sexistischer, rassistischer und klassistischer Markierungen und Zugehörigkeiten hinzuweisen.

335 Ebd., S. 17.

336 Richard Dyer: *White*. London/New York: Routledge 2008 [1997], S. 1.

Ethnizität: »So lange Ethnizität etwas ist, das nur für nicht*weiße* Menschen verwendet wird, so lange *weiße* Menschen nicht als ethnisch betrachtet und bezeichnet werden, fungieren sie/wir als menschliche Norm. Andere Menschen werden ethnisiert, wir sind einfach nur Menschen.«[337] Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass mit diesem Begriffswechsel von *race* zu Ethnizität häufig »[lediglich] die fatalen Charakteristika des ›Rasse‹-Konzepts […] auf eine neue Ebene transformiert werden«.[338] Étienne Balibar spricht in Anlehnung bzw. Weiterführung an das Konzept des differentiellen Rassismus[339] gar von einem »Neo-Rassismus«,

> dessen vorherrschendes Thema nicht mehr die biologische Vererbung, sondern die Unaufhebbarkeit der kulturellen Differenzen ist; eines Rassismus, der – jedenfalls auf den ersten Blick – nicht mehr die Überlegenheit bestimmter Gruppen oder Völker über andere postuliert, sondern sich darauf ›beschränkt‹, die Schädlichkeit jeder Grenzverwischung und die Unvereinbarkeit der Lebensweisen und Traditionen zu behaupten.[340]

Die Problematik werde von einer *Race*-Theorie hin zu einer »Theorie der ›ethnischen Beziehungen‹ […] innerhalb der Gesellschaft«[341] verlagert. Dahinter verbirgt sich der alte Gedanke, »die historischen Kulturen der Menschheit ließen sich in zwei große Teilmengen einordnen, nämlich in diejenigen, die universalistisch und fortschrittlich[,] und in diejenigen, die unheilbar partikularistisch und primitiv seien«[342] (vgl. Zentrum-Peripherie, der Westen-der Rest). Die problematischen Implikationen des Begriffs Ethnizität, der »Dominanzverhältnisse und hegemoniale Dynamiken verdecken [kann], indem Machtungleichheiten und historische Entwicklungen begrifflich neutralisiert werden«,[343] gilt es im Folgenden vor allem in der Verwendungsweise des Terminus als explizite *(ethnic chick lit)* wie auch implizite Genrebezeichnung (z.B. wenn von globalen *Chick-lit*-Varianten gesprochen und damit ein nichtwestlicher bzw. nicht *weiß* markierter ›Rest‹ gemeint ist) zu reflektieren. Denn wie Pamela Butler und Jigna Desai bereits feststellten: »chick lit scholarship that leaves race and ethnicity unexamined seems out of step with both the state of feminist cultural criticism and the racial and ethnic diversity of the chick lit genre.«[344]

---

337 Ebd. Übersetzung und Adaption (Ersetzung des *Race*-Begriffs durch den Ethnizitätsbegriff; Hervorhebungen) der Textstelle bei Dyer durch S.F.

338 Dietze et al.: »Einleitung« (2012), S. 16.

339 Er lehnt sich insbes. an die Theoretiker*innen Pierre-André Taguieff *(Le Racisme différentialiste)* und Martin Barker *(The New Racism)* an. Vgl. Étienne Balibar: »Gibt es einen ›Neo-Rassismus‹?«. In: Ders./Immanuel Wallerstein: *Rasse, Klasse, Nation: ambivalente Identitäten*. Übers. v. Michael Haupt u. Ilse Utz. 3. Neuausg. mit leicht geändertem Satzbild. Hamburg: Argument 2014, S. 23-38, hier S. 36f.

340 Ebd., S. 28.

341 Ebd., S. 30.

342 Ebd., S. 33.

343 Dietze et al.: »Einleitung« (2012), S. 17.

344 Pamela Butler/Jigna Desai: »Prologue. A Second Read: Further Reflections on Women-of-Color Chick Lit«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 25-37, hier S. 30.

1.3.2.3 Das Etc.-Problem

Es liegt auf der Hand, dass bei einem Thema wie der *ethnic chick lit* den – dieser ja auch wörtlich eingeschriebenen – Kategorien Gender *(chick)* und Ethnizität *(ethnic)* eine hervorgehobene Bedeutung zukommt. Diese evidente Eingrenzung schließt andere soziale Kategorien jedoch nicht aus. Wie bereits in den Ausführungen zur Intersektionalität dargelegt, kann ein einfaches Addieren und Übereinanderlegen von sozialen Kategorien wie Gender und Ethnizität der Komplexität von Macht- und Unterdrückungsverhältnissen nicht gerecht werden; außerdem können Kategorien wie Gender und Ethnizität selbst als interdependent und immer zugleich von weiteren Kategorien beeinflusst und konstituiert betrachtet werden (vgl. Einleitung, ab S. 32). Dieses Buch bietet keine Lösung des sogenannten Etc.-Problems – dass im Rahmen einer bestimmten Fragestellung wohl nie sämtliche relevanten Kategorien gleichberechtigt thematisiert werden können –, sondern allenfalls einen verantwortungsvollen Umgang im Sinne einer Perspektive queerer Intersektionalität oder intersektionaler Queerness. Diese trägt im besten Falle dazu bei, »zwei epistemologische ›Korrektive‹ als Schwellen zu positionieren, die jeweils die Normalisierungsarbeit (queer) und die Machtasymmetrien von Binaritäten (Intersektionalität) im Auge […] behalten«.[345]

Die Hintanstellung der Kategorie Klasse, die bei intersektional orientierten Forschungen oft zusammen mit *race* oder Ethnizität und Gender als Trias fungiert, lässt sich im Hinblick auf das *Chick-lit*-Genre durch die darin üblicherweise vorherrschende Homogenität in Bezug auf die soziale Klassenzugehörigkeit des Figurenpersonals begründen. Diese vermeintliche Leerstelle, die impliziert, dass Klasse keine Rolle für das Genre spiele, weil *Chick-lit*-Charaktere ebenso ausnahmslos wie unhinterfragt einer (oberen) Mittelschicht anzugehören scheinen, wurde bereits hinterfragt, so beispielsweise von Suzanne Ferriss, die herausstellte, dass die oft in unsicheren Arbeitsverhältnissen in der Verlags- und Medienbranche arbeitenden *Chick-lit*-Protagonistinnen einem neuen Prekariat innerhalb der keineswegs homogenen Mittelschicht(en) angehören.[346] Auch gab *Chick-* bzw. *Chica-lit*-Autorin Sofia Quintero in einem Interview zu bedenken, dass afroamerikanische *Chick-lit*-Autorinnen – sie nennt als Beispiel Rosalyn McMillan – sich weit weniger vor der Thematisierung von Klassenpolitik scheuen: »So when someone unilaterally accuses chick lit as being superficial, the first thing I think is, ›In other words, you don't read women of color‹«[347]; eine Aussage, die wiederum auf die enge Verschränkung von Strukturkategorien wie Gender, *race*, Ethnizität und Klasse hinweist. Dessen ungeachtet konnte sich Klasse auf der Ebene des Literaturlabelings bislang nicht in vergleichbarem Maße wie die Kategorie Ethnizität in die *chick lit* einschreiben. Sie wird hier jedoch, ebenso wie weitere soziale Kategorien, beispielsweise Alter – die ›Jugend‹ von Autor*innen und Protagonist*innen spielt im Rahmen des geschlechtsmarkierten Literaturlabelings eine wesentliche Rolle –, Sexualität (z.B. in Zusammenhang mit dem Sub- oder Nachfolgegenre der sogenannten *clit lit*)

345 Dietze/Yekani/Michaelis: »Checks and Balances« (2012), S. 138.

346 Vgl. Suzanne Ferriss: »Working Girls: The Precariat of Chick Lit«. In: Elana Levine (Hg.): *Cupcakes, Pinterest, and Ladyporn: Feminized Popular Culture in the Early Twenty-First Century.* Seattle: Illinois UP 2015, S. 177-195. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039577.003.0010.

347 Quintero zit. in Erin Hurt: »Interview with Sofia Quintero«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 203-210, hier S. 204.

und Religion (z.B. in christlicher oder muslimischer *chick lit*), miteinbezogen, wann immer dies das jeweilige Untersuchungsmaterial verlangt.

1.3.3 Analysemethode: vom impliziten zum expliziten Vergleich

Da es sich beim spezifischen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit um literarische Phänomene unterschiedlicher Sprach- und Kulturräume handelt, die demselben Genre zugeordnet bzw. mit demselben Label belegt wurden, stellt der Vergleich eine adäquate Methode dar, um Schlüsse aus der globalen Zirkulation der *chick lit* zu ziehen. Den Vergleich als Methode der Vergleichenden Literaturwissenschaft anzugeben, grenzt fast schon an eine Tautologie, aber auch nur fast. Denn zum einen gibt es Komparatist*innen, die das gänzlich anders sehen, wie Peter Brooks in seinem Beitrag im *Bernheimer Report* anmerkt: »The answer [to the question »What do you compare?«; S.F.], I recall, began with a mumbled admission that you really didn't compare anything. You simply worked in more than one literature, studying literature without regard to national boundaries and definitions«.[348] Zum anderen wird auch die Annahme vertreten, die Vergleichende Literaturwissenschaft sei – »either as the translation of literatures and cultures […] or as a cross-cultural inclusionary ideology and practice«[349] – eine Methode per se und müsse daher ihre vergleichende Vorgehensweise nicht deklarieren. Entgegen dieser Positionen der Ablehnung oder aber Selbstverständlich-Setzung des Vergleichs und in Übereinstimmung mit der Forderung nach einer expliziten methodischen Verortung, wie sie Tötösy de Zepetnek mehrfach sowohl für eine neue Vergleichende Literaturwissenschaft[350] als auch für die *comparative cultural studies*[351] verlautbart hat, wird das Wie bzw. die Art des Vergleichs hier erläutert:

> What does it mean to compare? How are comparisons made? Do comparisons assume commensurability or incommensurability, emphasize similitude or alterity, imitation or difference? Does comparison assimilate the other into a presumed universal? Alternatively, can comparison engage in dialogic thinking, focusing on encounter, engagement, interaction? How are temporality and spatiality implicated in acts of comparison? (F 504)

Auf diese Fragen nimmt Susan Stanford Friedman in ihrem Artikel »World Modernisms, World Literature, and Comparativity« (2012) Bezug und leitet daraus vier Vergleichsstrategien ab, die sie für aktuelle Forschungsfragen auf globaler Ebene

---

348 Brooks: »Must We Apologize?« (1995), S. 97f. Auch Dieter Lamping merkt an, dass die Komparatistik »seit Längerem darauf verzichtet [hat], sich wie noch im 19. Jh. […] als die Wissenschaft vom Literaturvergleich und damit als streng vergleichend und nur vergleichend zu verstehen.« Die Komparatistik definiere sich »heute zumeist dadurch, dass sie literarische Phänomene, in erster Linie Texte, aus wenigstens zwei sprachlich verschiedenen Literaturen zum Gegenstand macht«, wobei der Vergleich »nur *eine* Möglichkeit der Untersuchung dar[stelle]«. Lamping: »Vergleichende Textanalysen« (2007), S. 217.

349 Tötösy de Zepetnek: »From Comparative Literature Today« (1999), S. 4.

350 Steven Tötösy de Zepetnek: *Comparative Literature: Theory, Method, Application.* Amsterdam et al.: Rodopi 1998, S. 15.

351 Tötösy de Zepetnek: »From Comparative Literature Today« (1999), S. 12.

empfiehlt. Obgleich sie sich auf den Vergleich von globalen Modernismen und einen *Close-reading*-Modus von Primärliteratur bezieht, erscheint ihr Vorschlag auch für den hier gewählten Untersuchungsgegenstand angemessen; gerade auch deshalb, weil sie darin methodische Ansätze miteinander verbindet, die sowohl der Komparatistik als auch den Gender Studies bzw. sowohl dem Welt- als auch dem Frauenliteraturdiskurs nahestehen. Friedman unterstellt der paradoxen Methode des Vergleichs, die sowohl auf Gemeinsamkeiten als auch auf Differenzen, auf Vergleichbarkeit wie auch auf Nichtvergleichbarkeit ausgelegt ist, in vielen Disziplinen einen Verlust an Dynamik. In den *State of the Discipline Reports* der ACLA (vgl. Einleitung, S. 25, Fußnote 7) lasse sich seit dem *Levine-Report* (1965) eine graduelle Verlagerung des Fokus von Gemeinsamkeiten hin zu Differenzen feststellen:

> The identification of similarities among different literatures in the early years […] has yielded to significant delineations of differences in the post-1960s era – distinctions between women's writing and men's, for example; between African American writing and Euro-American; Irish and English; Turkish and German; Telegu and Hindu and Bengali; Latin American and Spanish; queer and straight; and so forth. This growing resistance to an emphasis on similarity reflects the view that similarity is linked to the forcible assimilation of the marginalized and the ›minor‹ into the dominant mainstream, which in comparative literature has been a largely white European male canon. (F 505)

Eine ähnliche Entwicklung kann auch in der chinesischen Komparatistik beobachtet werden, wovon Shunqing Caos *variation theory* Zeugnis ablegt.[352] Zwar wird – ähnlich wie von Friedman – betont, dass sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzen wichtig seien, aufgrund der derzeitigen Globalisierungsphase solle jedoch der Heterogenität bzw. Variation Vorrang gegeben werden.[353] Der Umbenennungsvorschlag der Gender Studies in *difference studies* deutet in dieselbe Richtung (vgl. Einleitung, S. 33). Friedman stellt mit der Re-Vision, *recovery*, *circulation* und Collage hingegen vier Vergleichsstrategien vor, die dabei helfen sollen, die Spannung zwischen Gemeinsamkeiten und Differenzen – »the dialogic push/pull between commensurability and incommensurability« (F 507) – bei global angelegten Untersuchungen kultureller Phänomene aufrechtzuerhalten; gleichzeitig wird sowohl das Zentrum-Peripherie- als auch das Zirkulationsmodell miteinbezogen (vgl. Kap. 1.2.2.1). Obgleich im Folgenden die Vergleichsstrategien separat dargestellt und beschrieben werden, was sich auch in

352 Auf diese im ›Westen‹ oft vernachlässigte Theorieproduktion macht Elke Sturm-Trigonakis in »Weltliteratur als Wissenskonfiguration« (2019), S. 350f., aufmerksam.

353 Vgl. Shunqing Cao/Zhoukun Han: »The Theoretical Basis and Framework of Variation Theory«. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 19/5 (2017). https://doi.org/10.7771/1481-4374.3108. Cao beschreibt in der von ihm entwickelten *variation theory* vier Typen der Variation, die verschiedene Ebenen betreffen: 1. *cross-national variation* (Vergleiche zwischen Nationalliteraturen mit einem Fokus auf Rezeption und ›Images‹ im Sinne der Imagologie), 2. *interlingual variation* (Vergleiche auf der linguistischen Ebene mit einem Fokus auf Übersetzung), 3. *intercultural variation* (Vergleiche auf kultureller Ebene mit einem Fokus auf Auswahl- und Transformationsprozesse bei der Zirkulation von Texten) und 4. *cross-civilization variation* (Vergleiche zwischen größeren und einander ferneren kulturellen Entitäten mit einem Fokus auf Ost-West-Vergleiche). Vgl. ebd. sowie Shunqing Cao: *The Variation Theory of Comparative Literature*. Heidelberg: Springer 2013.

der Gliederung der nachfolgenden Kapitel widerspiegelt, sind sie in der Praxis nicht immer klar voneinander abgrenzbar und oft miteinander verflochten.

1.3.3.1 Implizite Vergleichsstrategien: Re-Vision und recovery

Die impliziten Vergleichsstrategien beziehen sich auf eine Relektüre von Untersuchungen, die innerhalb eines Zentrum-Peripherie-Modells stattgefunden haben (Re-Vision), wie auch auf eine Aufarbeitung jener Peripherien, die dadurch in den Hintergrund gerückt sind *(recovery)*.

Den Terminus Re-Vision übernimmt Friedman von der feministischen Dichterin Adrienne Rich, die damit »the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction«[354] beschreibt. Im Falle der *chick lit*, die als anglo-amerikanisches Phänomen gilt, handelt es sich dabei um eine Aufarbeitung der Genrekonfiguration, wie sie primär im anglistisch-amerikanistisch verorteten Wissenschaftsbetrieb bzw. in englischsprachigen Medien aus den USA und Großbritannien vorgenommen wurde. Für sich allein trägt die Re-Vision noch nicht allzu viel zu einem Konzept neuer Weltliteratur bei, da in der Regel Texte einer Relektüre unterzogen werden, die schon ein großes Maß an Aufmerksamkeit erhalten haben (vgl. F 508f.) – so wie hier, im Sinne eines erweiterten Textbegriffes, die *chick lit* als Genre oder Label der Literatur von, über und für Frauen*. Es ist jedoch unumgänglich, in einem ersten Schritt die Konstruktion dieses Genres nachzuvollziehen, um es in einem zweiten Schritt auch hinterfragen, aktualisieren und dekonstruieren zu können. Die Re-Vision stellt einen wichtigen Ausgangspunkt dar, an den andere Vergleichsstrategien, wie die *recovery*, die als eine Art Korrektiv zu ersterer fungiert, anschließen können. Friedman führt die *recovery* auf Elaine Showalter zurück, die in »Toward a Feminist Poetics« betont: »Before we can even begin to ask how the literature of women would be different and special, we need to reconstruct its past, to rediscover the scores of women novelists, poets and dramatists whose work has been obscured by time«.[355] Nur so könne es schließlich gelingen, »the periodicity of orthodox literary history, and its enshrined canons of achievement«,[356] zu hinterfragen. Die *recovery* bezweckt hier vor allem die Aufarbeitung jener Peripherien, die durch die Verortung der *chick lit* als anglo-amerikanisches Genre fiktionaler Unterhaltungsliteratur außen vor gelassen wurden. Dabei handelt es sich zum einen um Subgenres wie die *lad lit*, *chick nonfiction* oder *ethnic chick lit*, die zur Ausweitung und teilweisen Aufhebung der ursprünglichen Definition geführt haben, zum anderen um Nachfolgegenres wie die *misery lit*, *grip lit* oder *clit lit*. Friedman spricht von klassischer Archivarbeit mit historischem Material (vgl. F 509f.). Wenn zeitgenössische Phänomene wie die *chick lit* im Fokus stehen, gerät jedoch das Internet als Archiv der Gegenwart zunehmend ins Blickfeld. Dort kann zwar nichts Materielles ausgegraben, aber dennoch vieles sichtbar gemacht werden. Prinzipiell sind zwar alle Informationen für jede*n (mit Internetzugang) verfügbar, eine gewisse Nähe im geographischen, sprachlichen und/oder kulturellen Sinn macht jedoch bestimmte Informationen (un)sichtbarer als andere. In etlichen Ländern wie China oder Saudi-Arabien wird das World Wide Web zudem zensiert. Einmal abgesehen von staatlichen Eingriffen und sogenannten Daten- oder

354 Rich: »When We Dead Awaken« (1972), S. 18.

355 Showalter: »Towards a Feminist Poetics« (1979), S. 34f.

356 Ebd., S. 35.

Filter-*bubbles*, die User*innen in der Regel unbemerkt eine auf die eigenen Suchpräferenzen abgestimmte Vorauswahl an Informationen präsentieren, besteht bei Internetquellen wie Websites, Blogs und online publizierten Zeitungsartikeln auch immer die Gefahr, dass sie offline gehen – ein Problem, welches das Internet Archive (vgl. Kap. 1.3.1, S. 108) in manchen (meist ›westlichen‹) Fällen löst, in anderen jedoch nicht.[357] Neben der Vorenthaltung und dem Verschwinden von Inhalten stellen das Informationsüberangebot und die Dynamik desselben eine weitere Hürde dar: Wird zu vieles sichtbar, können wiederum Unsichtbarkeiten entstehen.

Ein hauptsächlich additiver Zugang zur neuen Weltliteratur, wie ihn die *Recovery*-Strategie – unabhängig davon, ob sie sich nun mit analogen oder digitalen Archiven beschäftigt – darstellt, läuft Friedman zufolge Gefahr, »too tunnel-visioned, prone to arguments for exceptionalism and uniqueness, and insufficiently comparative or theoretical« (F 511) zu sein. Alternative Untersuchungsobjekte üben nicht automatisch einen destabilisierenden Einfluss auf eurozentrische Kanons aus und das Zentrum-Peripherie-Modell bleibt oft intakt. Nichtsdestotrotz bilden die beiden impliziten Vergleichsstrategien eine wichtige Grundlage für die expliziteren.

1.3.3.2 Explizite Vergleichsstrategien: circulation und Collage

Die expliziten Vergleichsstrategien gehen über das binäre Schema von Zentrum-Peripherie hinaus und fokussieren Momente der Zirkulation *(circulation)* und der unerwarteten Gemeinsamkeiten zwischen Untersuchungsräumen, die üblicherweise nicht miteinander verglichen werden (Collage).

Circulation verweist auf eine polyzentrische Perspektive, bei der »connection, linkage, networks, conjuncture, translation, transculturation« (F 511) im Fokus stehen und die dazu ermutigt, nicht nur Netzwerke zwischen konventionellen, westlichen Metropolen zu verfolgen, sondern das binäre Schema aufzubrechen, in dem der dynamische, aktive ›Westen‹ agiert und der statische, passive ›Rest‹ reagiert. Der Zirkulationsansatz kann dabei helfen, den »curse of ›derivativeness‹«[358] und damit einhergehend die Vorstellung von einer permanenten Verspätung außerhalb des Westens aufzubrechen. Prozesse kultureller Mimesis – »the imitation of others' representational forms, with a difference« (F 512) – stellen eine wichtige Vergleichsbasis dar: »The gap between practices from elsewhere and their adaptations is the contradictory space of comparison's in/commensurability: the likeness affirmed, the equivalence denied.« (F 512) Die Übersetzung kultureller Praktiken fördert ein komparatistisches Denken, wie es schon in Saids »Travelling Theory«[359] und Bhabhas Konzept kolonialer Mimikry[360] enthalten ist;

---

357 Ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben zu wollen, scheint bei den digitalen Sammlungen des Internet Archive ein geographisches und sprachlich-kulturelles Ungleichgewicht vorzuherrschen; bspw. hatte ich keine Probleme, offline gegangene Webseiten aus dem anglo-amerikanischen Raum zu finden, wohingegen Webseiten aus Afrika und insbesondere aus Arabien oder Asien seltener archiviert waren.

358 R. Radhakrishnan: »Derivative Discourses and the Problem of Signification«. In: *The European Legacy* 7/6 (2002), S. 783-795, hier S. 790. https://doi.org/10.1080/1084877022000029064.

359 Vgl. Edward W. Said: »Traveling Theory«. In: Ders.: *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP 1983 [1982], S. 226-248.

360 Vgl. Bhabha: *The Location of Culture* (2004), Kap. 4, »Of Mimicry and Man. The ambivalence of colonial discourse«, S. 121-131.

ebenso rekurrierten Damroschs auf der Zirkulation von Literatur beruhende Weltliteratur-Definition[361] oder Apters *Translation Zone* und *Untranslatability*[362] darauf. Die *circulation* bezieht sich hier konkret auf Verbindungen und Bezüge zwischen der anglo-amerikanischen *chick lit* und ihren sogenannten globalen Varianten, wobei sich der Fokus auf Letztere, d.h. auf ihre weltweite Zirkulation, verschiebt. Im Sinne der Zirkulationsstrategie, die von multiplen Zentren, Gleichzeitigkeiten und Überschneidungen ausgeht, wird die Annahme hinterfragt, es handle sich bei der *chick lit* um ein Genre/Label, das ausgehend vom anglo-amerikanischen Raum in weite Teile der Welt exportiert wurde. Diese Hinterfragung und Komplexifizierung des *Chick-lit-gone-global*-Diskurses geschieht anhand der bereits genannten Beispiele aus Indonesien, China, der arabischen Welt und Afrika (vgl. Tab. 9, S. 109), die sowohl das Kriterium der transnationalen Zirkulation (Weltliteratur) als auch jenes der (in-)direkten Markierung des weiblichen* Geschlechts (Frauenliteratur) erfüllen.

Beim Zirkulationsansatz besteht die Gefahr, dass Analysen von kulturell und/oder sprachlich verschiedenen Phänomenen Machtstrukturen in den Hintergrund treten lassen und reale Ungleichheiten verschleiern. Zudem kommen lokales Wissen und vor allem kleinere Sprachen in der Regel zu kurz bzw. werden umgangen und Spezialist*innen überlassen. In vielen Fällen müssen sich Komparatist*innen auf Übersetzungen oder Werke verlassen, die in sogenannten Welt- oder internationalen Verkehrssprachen verfasst wurden (vgl. F 515). Das Kultur- und Sprachbarrieren-(gegen-)argument ist bei global angelegter Forschung nicht ganz auszuhebeln, allerdings kann, wie David Damrosch anmerkt, auch eine »gute Kenntnis der Originalsprache […] die Alterität eines entfernten Werkes nie völlig auflösen«:

> Ohne Frage wollen wir so vielen weltliterarischen Werken wie möglich in der Originalsprache und mit gründlicher Kenntnis ihrer Ursprungskultur begegnen, doch müssen wir auch Werke, Zeiten und Kulturen, die uns ferner erscheinen, betrachten. Selbst wenn wir über die relevante Sprache und das kulturelle Wissen nicht persönlich (oder nur eingeschränkt) verfügen, sind wir keineswegs dazu verdammt, bei dilettantischen Impressionen stehen zu bleiben oder der weniger vertrauten Literatur unsere eigenen Normen aufzuzwingen. Die Zusammenarbeit mit erfahrenen Wissenschaftlern verschiedener Gebiete ist hier der gebotene Ausweg und wird von einer Vielzahl der in der Weltliteratur Forschenden erfolgreich praktiziert. Selbst wenn die Möglichkeit eines direkten Austausches nicht gegeben ist, steht uns immer noch der reiche Schatz der Fachliteratur zur Verfügung, um uns mit den speziellen kulturellen Gegebenheiten vertraut zu machen.[363]

Auf einen reichen und in der Regel englisch- oder deutschsprachigen Fachliteraturschatz wird auch in den hier behandelten Fallstudien globaler *chick lit* zurückgegriffen, was zum einen damit zu tun hat, dass die internationale Kommunikation über globale *chick lit* vorrangig auf Englisch stattfindet; zum anderen – ganz pragmatisch – mit den Sprachenkenntnissen und der kulturellen Verankerung der an einer österreichischen Universität affiliierten Verfasserin dieser Arbeit. Wird aus solchen Ein-

361 Vgl. Damrosch: *What is World Literature?* (2003).

362 Vgl. Apter: *The Translation Zone* (2006); *Against World Literature* (2013).

363 Damrosch: »Plus ça change?« (2014), S. 160.

schränkungen jedoch geschlossen, dass Komparatist*innen besser in ihrem Spezialfach bzw. in ›ihren Sprachen‹ und im weiteren Sinne Kulturen verbleiben sollen, birgt das wiederum andere Gefahren. Bereits Said hatte ausgeführt, dass es widersprüchlich sei, einerseits intellektuelle Freiheit zu predigen, die Forschung jedoch um Ausschlüsse herum zu organisieren: »exclusions that stipulate, for instance, only women can understand feminine experience, only Jews can understand Jewish suffering, only formerly colonial subjects can understand colonial experience.«[364] Auch Tötösy de Zepetnek zeigt sich skeptisch gegenüber der Vorstellung, »that Orientalism can be successfully studied only by an Oriental«,[365]da diese zu einer Indoktrination der Wissenschaften führen und Dialoge verhindern würde:

> If the notion … is correct then its logical conclusion is that Orientals should not study the Occident either. Surely, this is an untenable position of either side. Of course, if an Occidental scholar studies Oriental works, any correction of his/her analysis by an Oriental scholar should be welcome and seriously considered. The argument that the post-colonial base of power disqualifies an Occidental to study the Oriental becomes a tool of harm if implemented.[366]

Ähnlich verhält es sich mit Untersuchungen zur *chick lit*. Wird angenommen, dass nichtwestliche Literatur, die der *chick lit* nahesteht bzw. mit ihr in Zusammenhang gebracht wurde (z.B. arabische *chick lit*), nur aus der jeweiligen sprachlichen, kulturellen und disziplinären Perspektive (z.B. von Arabist*innen) adäquat untersucht werden kann, so verunmöglicht dies letztendlich komparatistisches Arbeiten. Zwar können daraus interessante Ergebnisse und möglicherweise sogar Vergleiche zwischen anglo-amerikanischer *chick lit* und ›ethnischer‹ oder globaler *chick lit* (West-Ost-/Nord-Süd-Vergleiche) hervorgehen, größer angelegte Vergleichsstudien, zumal zwischen unterschiedlicher ethnischer/globaler *chick lit* (Ost-Ost-/Süd-Süd-Vergleiche), oder gar die Hinterfragung eines bestehenden *Chick-lit-gone-global*-Diskurses gestalten sich jedoch schwierig. Diese Feststellung leitet zur nächsten und laut Friedman explizitesten Vergleichsstrategie für global angelegte Untersuchungen über: Die Collage »stages nonhierarchical encounters between works from different parts of the world that are not conventionally read or viewed together to see what insights such juxtapositions might produce« (F 516). Diese letzte und, wenn eine Hierarchie erstellt werden wollte, wohl anspruchsvollste und für global angelegte Vergleiche besonders erstrebenswerte Strategie findet sich in ähnlicher Form in der bereits erwähnten *variation theory* des chinesischen Komparatisten Shunqing Cao. Dieser platziert die sogenannte »cross-civilization variation« – wie Friedman die Collage – an vierter Stelle seiner Vergleichstypologie und schließt folgenden Appell an: »[A]s comparatists, we should not only compare different literatures within a similar cultural tradition or civilization circle, but also pay more attention to comparing those belongig to other heterogeneous circles«.[367]

364 Edward W. Said: »Intellectuals in the Post-colonial World«. In: *Salmagundi* 70/71 (Frühling/Sommer 1986), S. 44-64, hier S. 55.

365 Steven Tötösy de Zepetnek: »A Report on Comparative Literature in Beijing«. In: *Bulletin: Comparative Literature in Canada/La Littérature Comparée au Canada* 26/2 (1995), S. 10-16, hier S. 11.

366 Ebd., S. 11f.

367 Cao/Han: »The Theoretical Basis and Framework of Variation Theory« (2017).

Für sich allein würde eine kulturübergreifende Variation oder Collage, zumindest im wissenschaftlichen Bereich (Friedman übernimmt die Bezeichnung aus dem Dadaismus), Gefahr laufen, ihre Vergleichsobjekte zu dekontextualisieren; kombiniert mit anderen Strategien wie der *circulation*, deren Wirkungsbereich Caos vorhergehende drei Strategien der »cross-national«, »interlingual« und »intercultural variation«[368] in etwa entsprechen, kann sie jedoch durchaus sinnvoll sein. Die in Zusammenhang mit der Zirkulationsstrategie zu untersuchenden Fallbeispiele globaler *chick lit* liefern überhaupt erst einen Kontext, aus dem heraus weniger offensichtliche, für eine Collage geeignete Gemeinsamkeiten erkennbar sind (vgl. F 516ff.). Dabei geht es weniger um den Vergleich von anglo-amerikanischer *chick lit* mit ihren globalen Genre-/Label-Ausprägungen (wie in der *circulation*), sondern vielmehr um ein Nebeneinanderstellen und Vergleichen eben dieser globalen Phänomene.

368 Vgl. ebd.

2. *Chick lit*, die neue Frauenliteratur

> »Re-vision [...] implies seeing from a different vantage point, that is, different from how one has seen before.« (F 508)

2.1 Re-Vision: die (De-)Konstruktion anglo-amerikanischer *chick lit*

Da *chick lit* als anglo-amerikanisches Phänomen bzw. Subgenre der *women's fiction* gilt, dessen Geburtsstunde zumeist mit der Publikation von *Bridget Jones's Diary* (1996) und *Sex and the City* (1996) festgemacht wird, liegt es nahe, sich zunächst ihre Entstehung und Entwicklung in diesen Sprach- und Kulturräumen anzusehen. Dieses Kapitel bietet daher einen aktualisierten Forschungsstand zur anglo-amerikanischen *chick lit*, in dem Benennungspraktiken, die Entwicklungsgeschichte und insbesondere auch neuere Tendenzen geschlechtsmarkierter Literaturbezeichnungen analysiert werden. Gemäß der implizit vergleichenden Strategie der Re-Vision wird *chick lit* einer Metaanalyse[1] unterzogen. Ein besonderer Fokus liegt dabei zunächst auf der Begriffsgeschichte und auf damit einhergehenden Konnotationen wie Infantilisierung, Sexualisierung und postfeministische Selbstermächtigung (vgl. Kap. 2.1.1). Da *chick lit* seit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend in populärkulturellen ebenso wie in wissenschaftlichen Medien besprochen wird, liegt eine Fülle von verschriftlichten, teils sehr divergenten Definitionen vor, die in einem weiteren Schritt herangezogen werden, um ihre Entwicklung von der sehr eng gefassten *genre fiction* zu einem Genre im weitesten Sinne bzw. zu einem kulturellen Phänomen und Literaturlabel zu dokumentieren (vgl. Kap. 2.1.2).

2.1.1 Begriffsbestimmung: (post-)feministische Resignifikationen

Bei der begrifflichen Neuschöpfung *chick lit* handelt es sich um eine Verkürzung im doppelten – sowohl lexikalischen als auch semantischen – Sinn. Zum einen werden die Lemmata *chicken* und *literature* abgekürzt, zum anderen ersetzen die umgangssprachlichen und teilweise negativ konnotierten Termini *chick* und *lit* das gebräuch-

1 Wie bereits im vorhergehenden Kapitel zu den methodischen Überlegungen angemerkt wurde, handelt es sich hier um Metaanalysen, da Betrachtungen zum Genre nicht von der Analyse einer gewissen Anzahl von Primärtiteln abgeleitet werden, sondern von wissenschaftlichen wie auch (populär-)kulturellen Diskursen über *chick lit* (vgl. Kap. 1.3.1).

lichere Begriffspaar *women's fiction* (seltener auch *woman's fiction* oder *women's literature)*, was einer semantischen Verkleinerung gleichkommt.[2] Die phonemische Nähe zur Kaugummimarke Chiclet verleitete im ersten Wikipedia-Eintrag der *chick lit* zur kuriosen Annahme, »that the reader is likely to be the sort of clichéed nonintellectual female who chews gum and avoids serious literature«.[3] In einer späteren Adaption des Artikels hieß es, der Begriff klinge »hauntingly similar to ›chocolate‹ and reminds one of chocolaty ›sweetness‹«.[4] Da sich der Hype, den der Begriff *chick* – ähnlich wie *girl* – und das Literaturlabel *chick lit* ab den späten 1990er Jahren erlebt haben, anhand der genannten pejorativen Konnotationen nicht erklären lässt, wird im Folgenden erörtert, seit wann und in welcher Weise *chick* für junge Frauen* bzw. *chick lit* für zeitgenössische Literatur von, über und für Frauen* in Verwendung ist.

2.1.1.1 *Chick*: eine doppelte Verwicklung

Für das Lemma *chick* – ursprünglich für Hühner und junge Vögel in Verwendung – werden im Oxford English Dictionary zwei Bedeutungsnuancen angeführt, eine für Kinder und eine für junge Frauen*. *Chick* wurde erstmals im 14. Jahrhundert nachweislich auf den menschlichen Nachwuchs übertragen und fand besonders häufig in Alliterationen mit *child*, manchmal jedoch auch als Kosename für Kinder Anwendung (vgl. OED). Die Variante *(chicka)biddy* – »A nursery formation on chick or chicken; hence a term of endearment to young children.« (OED) – soll ›Wortdetektiv‹ Evan Morris zufolge bereits im 17. Jahrhundert auch für Frauen* in Verwendung gewesen sein: »The word probably came from the nonsense syllables used to call chickens – something like ›here biddybiddybiddy,‹ I suppose. By the late 18th century ›biddy‹ had been adopted as a derogatory slang term for women, much in the same unfortunate way that ›chick‹ was in the 1960's.«[5] Während Suzanne Ferriss und Mallory Young angeben, dass *biddy* im späten 18. Jahrhundert schon verbindlich ein *old* vorangestellt wurde,[6] finden sich im OED für das 20. Jahrhundert auch Beispiele, in denen *biddy* für junge Frauen*, vor allem in romantischen, heterosexuellen Kontexten (Flirts, Dates), verwendet wird. Als Bezeichnung für junge Frauen* lässt sich *chick* auf US-amerikanischen Slang zurückführen (vgl. OED) und stammt sogar sehr wahrscheinlich aus der afroamerikanischen Umgangssprache. Diese Herkunft erklärt, warum der Begriff in dieser Bedeutung erst

2 Darauf wies bereits Natalie Rende in ihrer (unpublizierten) Senior Thesis hin. Vgl. Natalie Rende: *Bridget Jones, Prince Charming, and Happily Ever Afters: Chick Lit as an Extension of the Fairy Tale in a Post Feminist Society*. Senior Thesis, University of Illinois 2008, S. 3, https://web.archive.org/web/20170815013531/https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/5439/Natalie%20Rende%20chick%20lit.doc.pdf?sequence=4 [1.10.2021].

3 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=4789452 [1.10.2021].

4 Wikipedia: »Chick lit« (4.5.2006), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=51523959 [1.10.2021]. Beide Assoziationen konnten sich nicht lange halten. Erstere stand bis 22. April 2006 auf Wikipedia, danach wurde sie zu einer bloßen Referenz auf die Kaugummimarke abgemildert und verschwand schließlich am 31. August 2006 gänzlich; Zweitere hielt sich gerade einmal elf Tage lang und wurde am 14. Mai 2006 wieder gelöscht.

5 Evan Morris: »Biddy«. In: *The Word Detective* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200613220549/www.word-detective.com/back-c.html [1.10.2021].

6 Vgl. Suzanne Ferriss/Mallory Young: »Chicks, Girls and Choice: Redefining Feminism«. In: *Junctures: The Journal for Thematic Dialogue* 6 (2006), S. 87-97, hier S. 90.

sehr viel später, ab den 1940er Jahren, in Großbritannien belegt ist.[7] Im OED wird als erstes Beispiel für die Verwendungsweise von *chick* im Sinne einer jungen Frau* eine Zeile aus dem Roman *Elmer Gantry* (1927) von Sinclair Lewis herangezogen: »He didn't want to marry this brainless little fluffy chick« (OED). Weitere Beispielsätze handeln von »little chick[s]« (1957), »Beatniks and their ›chicks‹ – palefaced girls wearing ponytail hair-dos and toreador pants« (1959) und »with-it chick[s]« (1971) (OED). Es fällt auf, dass den *chicks* durchweg eine gewisse Infantilität oder Passivität zugeschrieben wird und sie objektifiziert werden.

Einige der beliebtesten Definitionen im Urban Dictionary[8] verbinden das Lemma mit Frauen*, ohne dabei auf pejorative Konnotationen hinzuweisen. Die zweitgereihte Definition, obgleich sie *chick* keinen per se abwertenden Charakter zuschreibt, hebt jedoch hervor, dass die Bezeichnung aufgrund der ihr innewohnenden Anzüglichkeit von vielen Frauen* als Beleidigung empfunden werde.[9] Dass diese Empfindungen durchaus gerechtfertigt sein können, bestätigt ein Blick auf die bis vor einigen Jahren noch vom Urban Dictionary zur Verfügung gestellten Wortverbindungen. Dabei handelte es sich um zwanzig Wörter, die entweder häufig synonym – »babe«, »female«, »girl«/»girls«, »woman«/»women« – oder aber in Verbindung mit *chick* verwendet wurden wie »hot«, »sex«, »fat«, »sexy«, »bitch«, »dude«, »ugly«, »ass«, »slut«, »pussy«, »hottie«, »fuck«, »vagina«.[10] Der mehrheitlich sexistische und abwertende Gehalt ist augenfällig. Auch durch das bis vor einigen Jahren noch auf der Webseite präsentierte Beispielfoto für *chick*, das eine erotisch posierende junge Frau* in einem hautengen kurzen Latexkleid zeigte, fand eine Sexualisierung des Lemmas statt.[11]

Dass *chick* von User*innen dennoch mehrheitlich als neutral beschrieben wurde, mag mit dem Bedeutungswandel zusammenhängen, den der Terminus durchgemacht hat: »The term ›chick‹ also suggests a renewed celebration of what [was] once considered a highly derogatory reference to women, in a new wave of what is seen as playful ›political incorrectness‹«.[12] In den 1970er Jahren, zur Zeit der zweiten Frauenbewegung, galt *chick* noch als beleidigend und diminutiv, »casting women as childlike, delicate, fluffy creatures in need of protection and guidance or as appendages to hip young males«;[13] zwei Jahrzehnte später wurde die Bezeichnung reaktiviert, »wielded

7 Vgl. Douglas Harper: »chick (n.)«. In: *Online Etymology Dictionary* (o.D.), https://www.etymonline.com/search?q=chick&source=ds_search [1.10.2021].

8 Darin finden sich verschiedene Definitionen zu verschiedenen Lemmata, die sämtlich von User*innen vorgeschlagen und verfasst werden. Die Begriffsdefinitionen sind nach Likes gereiht, wobei die bei den Leser*innen insgesamt beliebteste Definition an oberster Stelle steht. Vgl. [The Grammar Nazi]: »chick«. In: *Urban Dictionary* (3.12.2001), https://web.archive.org/web/20201016133804/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=chick [1.10.2021].

9 »n. A girl. Chick is not necessarily derogatory, however many women find it offensive because of its flippant nature.« Ebd.

10 O.A.: »20 Words Related to Chick«. In: *Urban Dictionary* (o.D.), https://web.archive.org/web/20150119234925/www.urbandictionary.com/define.php?term=chick [1.10.2021].

11 Vgl. o.A.: »Photos & Videos. chick«. In: *Urban Dictionary* (o.D.), https://web.archive.org/web/20150119234925/www.urbandictionary.com/define.php?term=chick [1.10.2021].

12 Imelda Whelehan: »Sex and the Single Girl: Helen Fielding, Erica Jong and Helen Gurley Brown«. In: Emma Parker (Hg.): *Contemporary British Women Writers*. Cambridge: Brewer 2004, S. 28-40, hier S. 29.

13 Ferriss/Young: »Introduction« (2008), S. 2f.

knowingly by women themselves to convey solidarity and signal empowerment«.[14] Aus einer abwertenden, sexistischen und verkleinernden Fremdbezeichnung, die hauptsächlich Männer* für Frauen* verwendeten, wurde eine ermächtigende Selbstbezeichnung von Frauen* für Frauen*. Slogans wie *chick power* oder *chicks rule*, die, vergleichbar mit der im Umfeld der Popband *Spice Girls* aufgekommenen *girl power*, in den 1990er und frühen 2000er Jahren auf Stickern, Postern, T-Shirts und diversen anderen Merchandiseartikeln zu finden waren, dokumentieren diese Entwicklung. Um den immer wieder thematisierten Konflikt zwischen den (post-)feministischen Generationen bzw. zwischen der zweiten und dritten Welle zu veranschaulichen, fassen Ferriss und Young, Pionierinnen auf dem Gebiet der *Chick-lit-* und *Chick-flick*-Forschung, einige der wichtigsten Unterschiede zusammen:

> *Feminism:*
> - Reliance on political action, political movement, and political solutions;
> - The primacy of equality; resistance to and critique of the patriarchy;
> - Choice is collective – it refers to women's right *not* to have children and to enter careers and professions formerly closed to them;
> - A rejection – or at least questioning – of femininity;
> - Suspicion of and resistance to media-driven popular culture and the consumerism it supports;
> - Humor is based on the disjunction between traditional women's roles and women as powerful, independent people.
>
> *Postfeminism:*
> - The personal as political; agenda is replaced by attitude;
> - A rejection of second-wave anger and blame against patriarchy;
> - Choice is individual – whether of family, career, cosmetic surgery, or nail color;
> - A return to femininity and sexuality;
> - Pleasure in media-driven popular culture and an embracing of the joys of consumerism;
> - Humor is based on the discrepancy between the ideals put forward by both feminism and the media, and the reality of life in the modern world; as such, the humor of postfeminism is often ironically selfdeprecating.[15]

Cris Mazza treibt diese binäre Ordnungslogik mit folgender ironisch-simplifizierenden Schautaufel (vgl. Tab. 11) auf die Spitze:

14 Ebd., S. 3.

15 Ebd., S. 3f.; Hervorhebung im Original.

Tab. 11: Prefeminism, feminism, postfeminism (nach Mazza: »Who's Laughing Now?« [2006], S. 19)

Prefeminism	Feminism	Postfeminism
kitchen	protest march	psychiatrist's office
shirtwaists	power suits	lots of leather
white rice	brown rice	sushi
Donna Reed	Gloria Steinem	Madonna
Rhett Butler	Alan Alda	anonymous sweaty cowboys
romantic	heroic	ironic

Wie es zu vereinfachend ist, den Feminismus erst mit der zweiten Frauenbewegung anzusetzen und alles davor als Präfeminismus abzutun (vgl. Kap. 1.1.1.2), kann auch der Postfeminismus nicht eins zu eins mit einer dritten Welle des Feminismus gleichgesetzt und als Ablöse bzw. Nachfolge des Zweite-Welle-Feminismus betrachtet werden.[16] Postfeminismus wird in der Forschungsliteratur äußerst unterschiedlich definiert: entweder als »Mantelbegriff für eine Reihe möglicher Reaktionen auf den Feminismus« oder aber als »harm- und wirkungslose Variante des Feminismus«.[17] Angela McRobbie entkräftet Susan Faludis Backlashthese, der zufolge Postfeminismus einen Rückschritt hinter die Errungenschaften der zweiten Frauenbewegung bedeutet, mit ihrem Komplexifizierungsvorschlag.[18] Es handle sich vielmehr um eine Koexistenz älterer und neuerer Werte, eine »doppelte Verwicklung«[19]: »neoconservative values in relation to gender, sexuality, and family life« und »processes of liberalisation in regard to choice and diversity in domestic, sexual, and kinship relations«.[20] An diese Überlegungen knüpft auch Rosalind Gill in ihrer Analyse einer postfeministischen Medienkultur an, die sie als Sensibilität, eine Art Zeitgeist oder Diskurs betrachtet:

> It seems to me that there are a number of recurring and relatively stable themes, tropes and constructions that characterize gender representations in the media in the early twenty-first century. These include the notion that femininity is a bodily property;

---

16 Bei Heywood/Drake wird die dritte Welle bspw. in der Tradition der zweiten Welle angesiedelt, der Postfeminismus jedoch als Gegenströmung angesehen. Dritte-Welle-Feminist*innen wollen sich den Autor*innen zufolge von Postfeminist*innen absetzen. Vgl. Leslie Heywood/Jennifer Drake: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis/London: Minnesota UP 1997, S. 1-23.

17 Volkmann: *Frauen und Popkultur* (2011), S. 311.

18 Für McRobbies Vorschlag einer Komplexifizierung der Backlashthese vgl. Angela McRobbie: »Post-Feminism and Popular Culture«. In: *Feminist Media Studies* 4/3 (2004), S. 255-264. https://doi.org/10.1080/1468077042000309937. Die Backlashthese selbst geht auf folgende Schrift zurück: Susan Faludi: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown Publ. 1991.

19 McRobbie: »Post-Feminism and Popular Culture« (2004), S. 28; Übersetzung S.F.

20 Ebd.

> the shift from objectification to subjectification; the emphasis upon self-surveillance, monitoring and discipline; a focus upon individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; the articulation or entanglement of feminist and anti-feminist ideas; a resurgence in ideas of natural sexual difference; a market sexualization of our culture; and an emphasis upon consumerism and the commodification of difference.[21]

Diese Auflistung von Merkmalen kann (und will) nicht als abgeschlossen betrachtet werden, sondern soll vielmehr die vielen Facetten des Postfeminismus bzw. der Postfeminismen – im Plural – unterstreichen. Die sogenannte *chick culture*, »a group of mostly American and British popular culture media forms focused primarily on twenty-to-thirtysomething middle-class women«,[22] kann in diesem sehr weit bzw. plural verstandenen Sinne durchaus als postfeministisch beschrieben werden. Neben den populären Formaten *chick lit* (zeitgenössische Literatur von, über und für Frauen*), *chick flick* (zeitgenössische Filme über und für Frauen*) und *chick TV* (zeitgenössisches Fernsehen über und für Frauen*) können auch andere Medien wie Blogs, Musik, Zeitschriften und sogar Autodesigns oder Energy-Drinks *chick culture* vermitteln.[23] Neben Gill besprechen auch Stéphanie Genz und Benjamin Brabon *chick lit* innerhalb solch eines postfeministischen Kontextes. Sie betrachten das Genre als literarisches Äquivalent der *Girl-Power*-Bewegung, eine der vielen möglichen Formen des Dritte-Welle-Aktivismus der 1990er Jahre:

> Girl Power contains an implicit rejection of many tenets held by second-wave feminists – who stressed the disempowering and oppressive aspects of feminity in a male-dominated society – and it is often considered in popular culture to be synonymous with ›chick lit‹, a female-oriented fiction that celebrates the pleasures of feminine adornment and heterosexual romance. Girl Power has been dismissed by a number of critics as an objectifying and commoditising trap that makes women buy into patriarchal stereotypes of female appearance and neo-liberal individualist practices. Yet Girl culture also has the potential to uproot feminity and make it available for alternative readings/meanings.[24]

Als Alternative zum Begriff Postfeminismus haben Pamela Butler und Jigna Desai die Bezeichnung »neoliberal feminisms«[25] vorgeschlagen, »to refer more precisely to the

---

21 Rosalind Gill: *Gender and the Media*. Cambridge et al.: Polity 2007, S. 255; vgl. auch Rosalind Gill: »Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility«. In: *European Journal of Cultural Studies* 10/2 (2007), S. 147-166, insbes. S. 161-164. https://doi.org/10.1177/1367549407075898.

22 Ferriss/Young: »Introduction« (2008), S. 1.

23 Vgl. ebd., S. 1f.

24 Stéphanie Genz/Benjamin A. Brabon: *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh UP 2009, S. 76.

25 Eine knappe, an Butler/Desai angelehnte Definition formuliert Erin Hurt: »Neoliberal feminism is the result of marketplace principles seeping into feminist beliefs, and empowerment, conventionally defined by feminism as collective equality and power for women, becomes centered on individual power and action as well as self-betterment and self-investment. Though seemingly feminist, neoliberal feminism disconnects women's empowerment from a structural understanding of power and instead

multiple contemporary feminist discourses that reflect this shift from liberal concern with state-ensured rights to a neoliberal politics understood through the notion of ›choice‹«.[26] Eine Neoliberalismuskritik könne dabei helfen, den Fokus feministischer Analysen von individueller Handlungsmacht und Wahlmöglichkeit hin zu einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit Identitäten, Subjektivitäten und Machtverhältnissen zu verlagern. Dies scheint gerade auch im Hinblick auf die *chicks* in *chick lit* relevant, die häufig das neoliberale Versprechen von Chancengleichheit und Vereinbarkeit (›having it all‹) aushandeln, welches nicht mit der Realität einer patriarchalischen, klassizistischen und rassistischen Gesellschaft übereinstimmt.[27]

2.1.1.2 *Chick lit*: postfeministische Literatur

Die umgangssprachliche Verwendung von *chick lit* ist bereits für die 1980er Jahre belegt. Damals bezeichneten Studierende der Universität Princeton Elaine Showalters Kurs über die Female Literary Tradition als *chick lit*.[28] Bekannt wurde die Bezeichnung jedoch nicht in Zusammenhang mit historischer, sondern mit zeitgenössischer Literatur von, über und für Frauen*. Cris Mazza und Jeffrey DeShell stellten im Titel der von ihnen herausgegebenen Kurzgeschichtensammlung *Chick-Lit. Postfeminist Fiction* (1995) gleich zwei provokante Begrifflichkeiten nebeneinander. Zunächst stand jedoch weniger *chick lit* als die Frage nach der Definition postfeministischer Literatur im Vordergrund:

> I [Mazza; S.F.] just thought »postfeminist« was a funky word – possibly a controversial one if read »anti feminist« – so I didn't define it. I probably couldn't have if I wanted to. It was almost a joke, an ice-breaker. I just wanted to see what it would produce. I knew I was looking for something different, something that stretched the boundaries of what has been considered »women's writing«, something that might simply be called »writing« without defining it by gender, and yet at the same time speak the diversity and depth of what women writers can produce rather than what they're expected to produce. The result is here within these pages.[29]

Aus der Zusammensetzung der Anthologie ergab sich für Mazza folgende Antwort auf die Frage, was postfeministische Literatur sei:

---

frames women's agency as individualistic and defined by ›having choices‹.« Erin Hurt: »Conclusion. Reading Neoliberal Fairy Tales«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 211-224, hier S. 214.

26 Pamela Butler/Jigna Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras. Chick-Lit Criticism and Transnational Feminism«. In: *Meridians* 8/2 (2008), S. 1-31, hier S. 8. https://www.jstor.org/stable/40338745

27 Vgl. Hurt: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 1-24, hier S. 2.

28 Die erste Printreferenz findet sich in Don M. Betterton: *Alma Mater: Unusual Stories and Little-Known Facts from America's College Campuses*. Princeton: Peterson's Guides 1988, S. 113.

29 Cris Mazza: »What is Postfeminist Fiction?«. In: Ders./Jeffrey DeShell (Hg.): *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. 2. Aufl. Carbondale: Fiction Collective Two 2000 [1995], S. 8f., hier S. 8.

Not anti-feminist at all, but also not: my body, myself
my lover left me and I am so sad
all my problems are caused by men
… but watch me roar
what's happend to me is deadly
serious
Society has given me an eating disorder
a poor self esteem
a victim's perpetual fear
… therefore I'm not responsible for my
actions[30]

Diese kurze Passage verdeutlicht, dass die von Mazza und DeShell propagierte postfeministische Literatur die Machtlosigkeit von Frauen* gegenüber strukturellen Kräften wie Sexismus und systemischer geschlechtsspezifischer Gewalt verhandelt, indem sie sich einer neoliberalen Version weiblicher* Selbstermächtigung zuwendet: Frauen* sollen mehr Verantwortung für ihr Verhalten übernehmen, anstatt sich als Opfer des Patriarchats zu inszenieren.[31] Mazza/DeShell entschieden sich mit *chick lit* bewusst für eine geschlechtsmarkierte Bezeichnung, da sie auf die »jahrhundertelange ›Ghettoisierung‹ von Frauen* im Literaturbetrieb«[32] hinweisen und diese nicht einfach ignorieren wollten. Der neue Begriff sollte aber gleichzeitig auch eine Resignifikation der Literatur von, über und für Frauen* ermöglichen, da *chick lit* »weder für Selbsterfahrungs- und -erkundungsliteratur der zweiten Frauenbewegung noch für schematische Liebesromane mit Happy-End-Garantie, sondern für das weite literarische Feld dazwischen«[33] stehen sollte; das heißt für Literatur, die sowohl vom feministischen als auch vom rein kommerziellen Mainstream abweicht und diesen in Frage stellt.[34] Kritiker*innen nahmen dieses Vorhaben, den Frauenliteraturdiskurs in eine andere Richtung zu manövrieren, gut auf, weshalb bereits im Jahr darauf der Nachfolgeband *Chick-Lit 2. No Chick Vics* (1996) erschien. Diesen besprach Carolyn See für die *Washington Post* und beklagte darin mit einiger Polemik die düstere Konventionalität der Avantgarde:

> You never saw so many black leather boots and studded collars and fish-net stockings and torn teddies and young women joylessly shooting up or cutting themselves or getting cut with razors. You never saw such a bunch of self-important, interfering mothers

30 Die Zeilenumbrüche sind der Vorlage nachempfunden. Die bei Mazza in jeder Zeile wechselnde Formatierung (tw. im Fettdruck, kursiv gesetzt, mit unterschiedlichen Zeichenabständen) wurde jedoch hier vereinheitlicht bzw. dem Fließtext angepasst. Vgl. Ebd.

31 Für eine genauere Besprechung dieser frühen Definition postfeministischer Literatur bei Mazza/DeShell und ihrer neoliberalen Implikationen vgl. Hurt: »Conclusion« (2019), S. 214f.

32 Sandra Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich«. In: *Open Gender Journal* 2 (2018), S. 1-20, hier S. 4. https://doi.org/10.17169/ogj.2018.21.

33 Ebd.

34 Vgl. Cris Mazza: »Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 17-28, hier S. 27f.

> and sad-sack boyfriends and husbands who just don't cut it. You never saw so many wigs and crew cuts bleached white or so many female genitalia. With only a couple of exceptions, the writers here seem to be in relentlessly bad, mirror-gazing, murderous moods. Not many straight women here either.[35]

Die Kurzgeschichten langweilen See, weil sie meint, sie schon hunderte Male und damit eindeutig zu oft gelesen zu haben. Wenn sie fragt, ob diese einander in ihrer Plotlosigkeit ähnelnden Geschichten Teil der »nefarious patriarchal society we hear so much about«[36] seien, wird deutlich, dass sie das Patriarchat längst für überwunden, die Geschlechterparität für erreicht hält. Sie ruft junge Frauen* dazu auf, ihren Kulturpessimismus abzulegen, von Leder und (schwarzem) Lippenstift – dem allzu Persönlichen und Oberflächlichen – Abstand zu nehmen und stärker an ›der Realität‹ teilzuhaben.[37] Als eine Reaktion auf diese Rezension leitete der US-amerikanische Kongressabgeordnete der Republikanischen Partei, Peter Hoekstra, der das Buch als »an offense to the senses«[38] bezeichnete, Ermittlungen gegen den öffentliche Fördergelder beziehenden Verlag Fiction Collective Two ein. Die Untersuchungen wurden zwar eingestellt,[39] das Verständnis von *chick lit* hatte sich in den Folgejahren allerdings grundlegend verändert: Statt »fiction that transgressed the mainstream or challenged the status quo«, wurden nun »career girls looking for love«[40] damit assoziiert. Zu dieser Resignifikation dürfte James Walcott beigetragen haben, der in seinem Artikel »Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit« (1996) im New Yorker den Titel von Mazzas/DeShells Anthologie aufgriff, ihn jedoch in völlig anderer Weise verwendete, nämlich für die »popularity-contest coquetry« und »sheer girlishness«[41] von Journalistinnen. Postfeministische Literatur steht bei ihm nicht für Transgression, sondern für eine harmlose, allenfalls interessante Folgeerscheinung des Feminismus. Die Durchsetzungskraft dieser Verwendungsweise zeigt sich auch darin, dass heute die auf Zeitungskolumnen basierenden Romane von Fielding und Bushnell als Urtexte der *chick lit* gelten. Deren Erzählerinnen und Protagonistinnen arbeiten in ähnlichen Berufsfeldern – Bridget u.a. in einem Verlag und beim Fernsehen, Carrie Bradshaw ist Sexkolumnistin – wie ihre Autorinnen. Die Anthologie von Mazza/DeShell wird von Wolcott nur mit einem Satz gegen Ende des Artikels erwähnt und als *popular fiction* (miss)interpretiert, voll von Charakteren »fairly divided between getting laid and not getting laid«.[42]

Dass 2006 unter dem Titel *This Is Not Chick Lit* ein Kurzgeschichtenband *by America's Best Women Writers* – so der Untertitel – erschien, den Mazza/DeShell wohl noch als *chick lit* bezeichnet hätten, verdeutlicht den Bedeutungswandel einmal mehr. Elizabeth Merrick gibt in der Einleitung an, dass sie mit der Herausgabe dieses Bandes

35 Carolyn See: »Chick-Lit Lays an Egg«. In: *The Washington Post* (20.12.1996), Metro/D2.

36 Ebd.

37 Vgl. ebd.

38 Peter Hoekstra zit. in Mazza: »Who's Laughing Now?« (2006), S. 21.

39 Vgl. ebd., S. 18.

40 Ebd., S. 21.

41 James Wolcott: »Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit«. In: *The New Yorker* 72/12 (1996), S. 54-60, hier S. 57.

42 Ebd., S. 58.

keineswegs bezwecke, *chick lit* als Genre pauschal zu verurteilen: »The problem is, rather, that the chick lit deluge has helped to obscure the literary fiction being written by some of our country's most gifted women«.[43] Diese Publikation, die sich über eine Negation definiert, hat nachvollziehbarerweise polarisiert. Nur ein Jahr später erschien mit *This Is Chick-Lit* (2007) ein Gegenentwurf, in dem *chick lit* von der Herausgeberin Lauren Baratz-Logsted selbstbewusst als »entertainment«[44] definiert wird. Beide Bände scheinen darin übereinzustimmen, dass es sich bei der *chick lit* nicht um ›(Höhenkamm-)Literatur‹ oder *literary fiction* handelt. Während Merrick jedoch Bedenken hat, die inflationäre Beschlagwortung als *chick lit* könne dazu führen, dass sämtliche Gegenwartsliteratur von Frauen* pauschal als Genreliteratur wahrgenommen wird, weist Baratz-Logsted in der Einleitung darauf hin, dass eine nicht minder pauschale Positionierung gegen die *chick lit* Gefahr laufe, sämtliche Unterhaltungsliteratur von Frauen* als gleichförmig und schlecht zu diskreditieren – eine Prognose, die sich bereits bestätigte, als Mazza jenes Genre, das einige Jahre nach ihrer Prägung des Begriffs als *chick lit* bekannt geworden war, rückblickend als »career girls looking for love«[45] abtat. Der Aufsatz, in dem Mazza diese negative Bewertung vornimmt, findet sich in Suzanne Ferriss' und Mallory Youngs Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006), der ersten wissenschaftlichen Publikation in Buchlänge zur *chick lit*. Der Titel, in dem diese demonstrativ zu *der* neuen Frauenliteratur erhoben wird, deutet bereits auf eine produktive, ebenso literatur- wie kulturgeschichtlich informierte (das ›Neue‹ verlangt auch nach dem ›Alten‹) und nicht rein dekonstruktive Auseinandersetzung mit dem Label hin. Es geben jedoch nicht allein die Buchtitel, sondern auch die Covers Aufschluss über die Verhandlung des Terminus *chick lit* (vgl. Abb. 2).

Mazzas/DeShells rosa gehaltener *Chick-Lit*-Band, auf dem eine weibliche* Schaufenster-Puppe zu sehen ist, die Drag-Elemente aufweist und deren halbes Gesicht in eine Collage übergeht (vgl. Abb. 2a), mutet ebenso wie *Chick-Lit 2* mit der darauf abgebildeten mythologischen Frauen*-Figur (vgl. Abb. 2b)[46] avantgardistisch an. Während *This Is Not Chick Lit* (vgl. Abb. 2c) durch die farbliche Umkehr (schwarzer Hintergrund, rosa Titel) auf erstere Anthologie (vgl. Abb. 2a) zu rekurrieren scheint, adaptieren *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (vgl. Abb. 2d) und *This Is Chick-Lit* (vgl. Abb. 2e) die für das Genre zum damaligen Zeitpunkt bereits typischen Gestaltungskonventionen: schnörkelige, verspielte Schrift auf pastellfarbenem Hintergrund und stilisierte Abbildungen – einmal von einer schlanken jungen Frau*, die einen Minirock, hochhackige

---

43 Elizabeth Merrick: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*. New York: Random House 2006, S. vii-xi, hier S. ix.

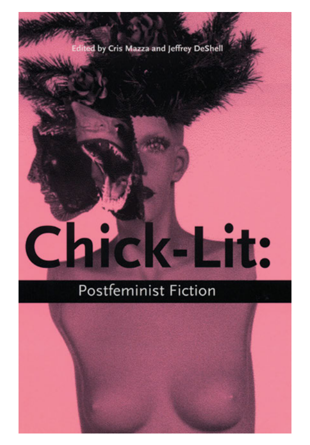
44 Lauren Baratz-Logsted: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *This Is Chick-Lit*. Dallas: BenBella 2007, S. 1-6, hier S. 1. Dass Baratz-Logsted die ursprüngliche *Chick-Lit*-Schreibweise – mit Bindestrich – von Mazza/DeShell verwendet, kann eine bewusste Anspielung auf das selbstermächtigende Potenzial des Terminus sein oder aber ein Zufall; thematisiert wird die Wahl nicht.

45 Mazza: »Who's Laughing Now?« (2006), S. 21.

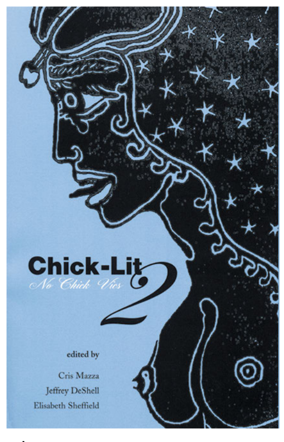
46 Am naheliegendsten erscheint der Vergleich mit Andromeda; zum einen, da sie Äthiopierin und damit sehr wahrscheinlich Schwarz war, zum anderen wegen der auf ihrem Schleier angedeuteten Sterne. Die herausgestreckte Zunge weckt allerdings auch Assoziationen mit Philomena, die ihrer Zunge beraubt wurde, und mit einer Schlange und damit Medusa. Was in allen Fällen gleich bleibt, ist die Opferposition dieser Frauen* in der griechischen Mythologie, der mit dem Titel »No Chick Vics« ein anderes, umgekehrtes Narrativ entgegengesetzt wird.

Schuhe sowie eine Handtasche trägt (vgl. Abb. 2d), und einmal von einem zentral platzierten roten Stiletto (vgl. Abb. 2e).

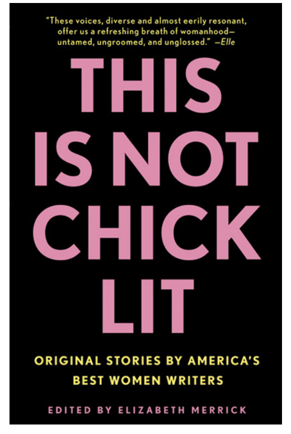
Abb. 2: Covers von Chick-lit-Sammelbänden (1995-2007)



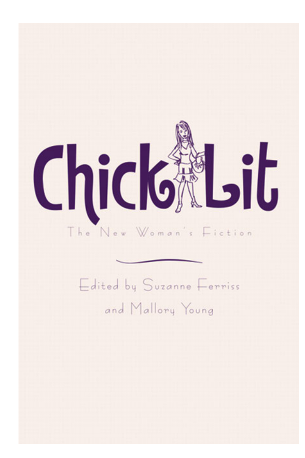
a | Mazza/DeShell: *Chick-Lit* (1995)



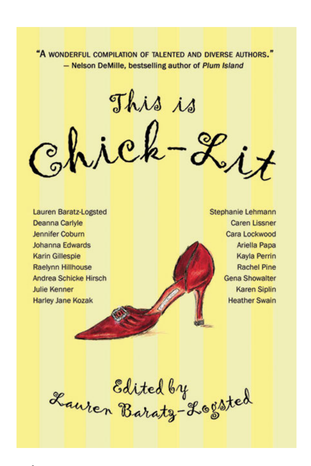
b | Cris Mazza/Jeffrey DeShell/ Elisabeth Sheffield (Hg.): *Chick-Lit 2: No Chick Vics*. Carbondale: Fiction Collective Two 1996



c | Merrick: *This Is Not Chick Lit* (2006)



d | Ferriss/Young: *Chick Lit* (2006)



e | Baratz-Logsted: *This Is Chick-Lit* (2007)

Die späteren Kurzgeschichtenbände verdeutlichen, dass der Begriff *chick lit* inzwischen negativ besetzt zu sein schien. Während *This Is Not Chick Lit* darauf mit Ablehnung reagierte, versuchte *This Is Chick-Lit* das Label zu reaktivieren und aus dem »Pink Ghetto«[47] zu befreien, in das Verlage, Buchhändler*innen und Kritiker*innen es gedrängt hatten. Die Herausgeberin Baratz-Logsted stellte in der Einleitung klar, dass das Genre *chick lit* weit mehr zu bieten habe, als das Label verspreche – »that it's all Manolos and Cosmos, cookie-cutter books about women juggling relationships and

47 Baratz-Logsted: »Introduction« (2007), S. 3.

careers in the new millennium«.[48] *Chick lit* fand jedoch in eben dieser pejorativen Verwendungsweise Eingang in Enzyklopädien und Lexika: 2004 als »slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women«[49] in die Wikipedia und 2008 ins *Oxford Dictionary of Literary Terms*, in dem jene 1200 Begriffe erklärt werden, »that are most likely to cause the student or general reader some doubt or bafflement in the context of literary criticism and other discussions of literary works«.[50] Der Verfasser Chris Baldick definiert die zu diesen verwirrenden Begriffen zählende *chick lit* als

> [a] kind of light commercial fiction addressed to British women readers of the late 1990s and early 2000s and subsequently imitated in the United States and beyond. The term appeared from 1996 as a flippant counterpart to the lad-lit fiction of that time. The defining model for the genre was Helen Fielding's comic novel *Bridget Jones's Diary* (1996) […]. Chick-lit novels are written by women about the misadventures of contemporary unmarried working women in their 20s or 30s who struggle with multiple pressures from reproachful mothers, inadequate boyfriends, and tyrannical bosses while consoling themselves with shopping trips, chocolate, and erotic daydreams. The stories are commonly told in the first person in tones of humorous self-deprecation. As the boom in this kind of fiction, sometimes referred to as **chic fic**, continued into the early 21st century, new subgenres emerged, including ›nanny lit‹ and ›mommy lit‹.[51]

In Anbetracht des Formats eines Lexikonartikels wird nicht nur sehr wertend verfahren, sondern sowohl das Genre als auch der Begriff national vereinnahmt (»British«) und als unoriginär dargestellt (»counterpart«). Die Argumentation ist schwer nachvollziehbar, da beim US-amerikanischen Pendant zu *Bridget Jones's Diary*, Candace Bushnells *Sex and the City* (1996), wohl kaum von einer Imitation gesprochen werden kann. Zum einen unterscheidet sich die Figurenkonstellation bei Bushnell wesentlich von der tagebuchschreibenden Bridget bei Fielding, zum anderen erschien Bushnells dem Roman zugrundeliegende Kolumne bereits ein Jahr vor jener Fieldings (vgl. Kap. 1.3, S. 104). Chronologisch betrachtet war *Sex and the City* – und damit US-amerikanische *chick lit* – also zuerst da. Dasselbe gilt auch für den Terminus, der, wie auf den vorhergehenden Seiten dargelegt wurde, von Mazza/DeShell in ihrer Kurzgeschichtensammlung *Chick-Lit: Postfeminist Fiction* (1995) geprägt wurde – damals noch unabhängig vom späteren *Chick-lit*-Genre und mit Sicherheit auch von der (britischen) »lad-lit fiction of that time«.[52] Diesen Aspekt unterschlägt Baldick im Gegensatz zum

---

48 Ebd., S. 4. Diese Ansicht der Herausgeberin wird von vielen Beiträgerinnen geteilt, die alle in Form eines ihrer Kurzgeschichte vorangestellten Kommentars Stellung zum Terminus *chick lit* beziehen.

49 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004).

50 Chris Baldick: »Preface«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4. Aufl. Oxford et al.: Oxford UP 2015, S. ixf., hier S. ix. Die Stelle hat sich seit der Auflage im Jahr 2008 nicht verändert. Hier wird aus der aktuellsten vierten Auflage zitiert.

51 Chris Baldick: »Chick Lit«. In: ebd., S. 57f. Hervorhebung im Original. Auch diese Definition ist in der Neuauflage von 2015 unverändert geblieben.

52 Ebd. Auf diese Behauptung wird in Kap. 2.2.1.1, »Gender bender: *lad lit*«, in Zusammenhang mit der auch als Subgenre der *chick lit* geführten *lad lit*, näher eingegangen.

Wikipedia-Artikel, der von Anfang an – und ab 2006 auch unter Angabe von Mazza/DeShell (1995) – auf die postfeministische Herkunft des Begriffs verwies.[53]

So wie *chick* – trotz der vorgenommenen Resignifikationen – ein höchst ambivalenter Begriff bleibt, der sowohl Raum für positive (Aneignung, Ermächtigung, Wahlfreiheit) als auch für negative Konnotationen (Infantilisierung, Kommodifizierung, Sexualisierung) lässt, befindet sich auch die Bedeutung von *chick lit* in ständiger Aushandlung. Nach Mazza/DeShells postfeministischer Aneignung schien sich jedoch tendenziell eine pejorative Verwendungsweise durchzusetzen. Um diesen Umschwung besser verstehen zu können, sind gerade die zehn Jahre zwischen der Prägung des Begriffs und den antagonistischen Sammelbänden (2006/2007) von Interesse; schließlich hat sich in dieser Zeit jenes Genre, dessen Bezeichnung in der Folge so radikal abgelehnt oder empathisch verteidigt werden sollte, überhaupt erst herausgebildet.

2.1.2 Entwicklungslinien: von der *chick lit* zur *women's fiction*

Während es bislang vor allem um die bewegte Begriffsgeschichte der Termini *chick* und *chick lit* ging, wird die *chick lit* nunmehr stärker mit Inhalten verknüpft. Es handelt sich schließlich keineswegs nur um eine Worthülse bzw. um ein Label, das je nach (post-)feministischer Verortung variabel mit Bedeutung angefüllt werden kann. Tatsächlich wurde *chick lit* erst viele Jahre, nachdem der Begriff von Mazza/DeShell für ihre Kurzgeschichtensammlung verwendet wurde und nachdem die erst nachträglich als *chick lit* bezeichneten Bestseller von Fielding und Bushnell erschienen waren, als Genre wahrgenommen und definiert. Diese Entwicklungslinien der *chick lit* – von einer anfänglich sehr engen Definition als Genreliteratur, die einer bestimmten Formel folgt (vgl. Kap. 2.1.2.1), zu einer zunehmend weiten Definition, die sich dem vagen Sammelbegriff der *women's fiction* annähert (vgl. Kap. 2.1.2.2) – werden im Folgenden nachgezeichnet.

2.1.2.1 Enge Definitionen: *chick lit* als *genre fiction*

Erste Definitionen der *chick lit* lassen sich in den frühen 2000er Jahren auf sogenannten Fanwebsites und in journalistischen Beiträgen ausmachen. Die Forschung setzte deutlich später ein und bezog sich zunächst insbesondere auf diese, wie sie Annette Peitz nennt, »banale[n] Definitionsquellen«, da sie »aktuelle Strömungen schnell und allgemein verständlich bestimmen«.[54] Ferriss und Young beschreiben die frühen Reaktionen auf *chick lit* als Extrempole: »On the one hand chick lit attracts the unquestioning adoration of fans; on the other it attracts the unmitigated disdain of critics.«[55] Gerade die kompromisslose Ablehnung von Seiten namhafter Autorinnen wie bei-

53 Während in den ersten Jahren (2004-2005) noch ohne Angabe von Quellen darauf verwiesen wurde, dass »[c]hick lit‹ has also been claimed as a type of ›postfeminist‹ fiction, perhaps in an attempt to rehabilitate its literary reputation«, wurde ab 2006 konkret Mazza/DeShells *Chick Lit* (1995) im Abschnitt »Origins of the term« angegeben. Vgl. Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004); »Chick lit« (16.12.2006), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=94749285 [1.10.2021].

54 Annette Peitz: *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss.* Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2010, S. 28.

55 Suzanne Ferriss/Mallory Young: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 1-13, hier S. 1.

spielsweise Doris Lessing (»instantly forgettable«[56]) und Beryl Bainbridge (»a froth sort of thing«[57]) erzeugte bei den »chickerati«,[58] wie die Fans des Genres auch genannt wurden, den starken Wunsch, *chick lit* zu profilieren. Daher finden sich die ersten Definitionen des Genres auch auf deren Websites, wobei chicklit.co.uk (Großbritannien, 2002-2014) und chicklitbooks.com (USA, 2003-2015)[59] als die beiden populärsten und am kontinuierlichsten bespielten Exempel hervorzuheben sind.

Auf der von Paula Gardner betriebenen englischen Website wurde *chick lit* als unterhaltende bzw. sich sehr gut verkaufende »contemporary women's fiction«[60] definiert. Über deren Inhalte geben vor allem die beworbenen Bücher nähere Auskunft, so beispielsweise Freya Norths *Fen* (2001), einer der ersten auf der Website präsentierten monatlichen Buchtipps im November 2002:

> The story: is about Fen, quiet mousy like character up till now obsessed by a dead sculptor. Suddenly her world opens up with a new job and two new men[:] an older, experienced and charismatic gardener, and a young Londoner who works in the same building as Fen. Unfortunately, Fen appears to be unable to choose between the two of them.[61]

Ähnlich wie bei diesem auf der Website prominent platzierten Beispiel – Freya North wird als eine der besten *Chick-lit*-Autorinnen bezeichnet – kreisen auch die Bücher der anderen zeitnah empfohlenen Autorinnen mehrheitlich um alltägliche Herausforderungen, denen sich die meist jungen Protagonistinnen zu stellen haben: die Suche nach dem ›richtigen‹ Partner, Beziehungsprobleme, Familienplanung, Selbstverwirklichung und Karriere.[62] Obgleich *chick lit* im Mittelpunkt stand, wurde das Konzept weiter, im Sinne einer *chick culture*, gefasst. Chicklit.co.uk bezeichnete sich selbst einige Jahre später als »*the* online women's magazine that celebrates 21st century woman's contemporary fiction and lifestyle«.[63] Neben Autorinnen und ihren Büchern wurden um Selbstoptimierung kreisende Lifestylethemen wie Mode, Schönheit, Körperpflege, Ernährung, aber auch andere Medien wie Film und Musik inkludiert. Diese über Literatur hinausgehenden Schwerpunkte, die als moderne Alltagspraktiken von Frauen* präsentiert wurden, lassen wiederum Rückschlüsse auf Settings in der *chick lit* zu und tragen so implizit zu deren Definition bei: Literatur von, über und für die junge Frau*

---

56 Doris Lessing zit. in [staff/agencies]: »Bainbridge denounces chick-lit as ›froth‹«. In: *The Guardian* (22.8.2001), https://web.archive.org/web/20190411232047/www.theguardian.com/books/2001/aug/23/bookerprize2001.bookerprize [1.10.2021].

57 Bainbridge zit. in ebd.

58 Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 1.

59 2004 wurde die Website kurzzeitig unter der URL chicklit.net relauncht; chicklitbooks.com setzte sich aber schließlich durch.

60 O.A.: »Welcome to chicklit.co.uk!«. In: *chicklit.co.uk* (7.11.2002), https://web.archive.org/web/20021106194720/www.chicklit.co.uk:80/ [1.10.2021].

61 Ebd.

62 Vgl. o.A.: »Authors A-Z«. In: *chicklit.co.uk* (7.11.2002), https://web.archive.org/web/20021107063154/www.chicklit.co.uk:80/1163.html [1.10.2021].

63 O.A.: »Welcome to chicklit«. In: *chicklit.co.uk* (2006), https://web.archive.org/web/20060203215126/www.chicklit.co.uk:80/articles/ [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

des 21. Jahrhunderts, die in Lifestylefragen und populärkulturellen Belangen auf dem neuesten Stand sein will.

Die wechselnden, der US-amerikanischen Fanwebsite chicklitbooks.com vorangestellten Mottos schließen daran an: »It's hip. It's smart. It's fun. It's about you!«[64] (2004/2005), »Hip, bright literature for today's modern woman«[65] (Sommer 2005), »Hip, modern fiction for women«[66] (2005/2006), »Hip, smart fiction for women«[67] (2006-2008), »Smart, fun & modern fiction for females«[68] (2009-2012). Rian Montgomery, Gründerin und von 2003-2013 Betreiberin der Website, lieferte darüber hinaus bereits im ersten Jahr des Bestehens von chicklitbooks.com eine konkrete Genrebeschreibung. Diese setzte mit einer Negativdefinition ein und nahm dadurch bereits auf Vorwürfe Bezug, die gegen die *chick lit* vorgebracht wurden:

> Let me start out by telling you what Chick Lit ***is NOT***:
>
> - Lame and ridiculous
> - Cheesy romance novels
> - Bad influence on women
> - Brain-numbing fluff
>
> I'm not speaking for all books with the above criteria – there are some really bad Chick-Lit novels out there. For the most part however, the books are entertaining, interesting, and many women can identify with them. The plots usually involve a woman in her 20s or 30s, going through everyday problems and challenges with her boyfriend, job, living situation, marriage, dating life etc.[69]

Aus dieser Definition lassen sich zwei Schlussfolgerungen ableiten. Erstens schien eine Notwendigkeit bestanden zu haben, *chick lit* als Genre zu rechtfertigen und sie gegen Vorwürfe zu verteidigen, trivial oder gar antifeministisch zu sein. Die Marketingabteilungen von Verlagen, wie Montgomery später ausführt, »often package chick lit as a lot lighter and more daring than it really is. […] Some of the covers with embarrassing titles and pictures of legs or shoes or shopping bags are truly masking

64 O.A.: o.T. [Startseite]. In: *chicklitbooks.com* (2004), https://web.archive.org/web/20040616015212/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].

65 O.A: »Welcome!«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20050603075624/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].

66 O.A.: »Welcome!«. In: *chicklitbooks.com* (2005), https://web.archive.org/web/20051001011321/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].

67 [Rian]: »FIY… A to Z and Forums«. In: *chicklitbooks.com* (10.10.2006), https://web.archive.org/web/20061014035302/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].

68 O.A.: o.T. [Startseite]. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20090801114026/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].

69 Rian Montgomery zit. in o.A.: »Frequently Asked Questions«. In: *chicklitbooks.com* (11.10.2003), https://web.archive.org/web/20031011005846/http://chicklitbooks.com:80/faq.html [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

meaningful, touching, hilarious at times and wonderful chick lit stories.«[70] Zweitens legen die Beispiele in der obigen Definition (drei von fünf beziehen sich auf den Beziehungsstatus: »boyfriend«, »marriage«, »dating life«) nahe, dass die Handlung, wenn nicht ausschließlich, so doch zu weiten Teilen um die romantischen Beziehungen der Protagonistinnen zu Männern* kreist. In den Folgejahren wurde eine Abgrenzung sowohl in Bezug auf die *romance* nachgereicht – »[a] lot of chick lit usually has a romantic story line to it, but it's rarely all that the book is about«[71] – als auch in Bezug auf die *women's fiction*, die vom Tonfall her in der Regel weniger vertraulich/persönlich ausfalle und für die Humor im Unterschied zur *chick lit* kein konstitutives Element darstelle.[72] Auch wenn die Rechtfertigung und Abgrenzung des Genres auf der US-amerikanischen Website deutlich mehr Raum einnahmen als auf der britischen, stimmt die Minimaldefinition doch überein: *Chick lit* beschreibt auf unterhaltsame Weise das von Erwerbsarbeit und Konsum geprägte Alltagsleben junger Frauen*, für welche die Suche nach und/oder das Zusammenleben mit einem männlichen* Partner zwar wesentlich, jedoch nicht allumfassend ist.

Noch stärker als die Fanwebsites bestätigen frühe journalistische Beiträge, dass ein Bedürfnis bestand, »the genre's formulas«[73] zu etablieren. Im *Book Magazine* wurde im Juli/August 2003 eine Art *Chick-lit*-Rezept von Anna Weinberg veröffentlicht, das auf ironische Weise die starre Formel des Genres thematisierte (vgl. Abb. 3, S. 138): Man nehme erstens eine junge urbane Frau*, die zweitens im Verlagswesen, in der PR-Branche, der Werbung oder im Journalismus arbeitet, füge drittens eine oder mehrere von insgesamt zwölf vorgeschlagenen Ängsten und Sorgen hinzu – vom übermäßigen Alkoholkonsum über die Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper bis hin zur Furcht, allein sterben zu müssen – und vermenge alles gut, sodass viertens »[z]aniness ensues«.[74] Zur Überprüfung, ob das Ergebnis auch wirklich der *chick lit* entspricht, wird ein Blick auf das Cover empfohlen, auf dem ein hochhackiger Schuh, ein Cocktailglas und eine Handtasche zu finden sein sollten. Ähnlich verfuhr Lizzie Skurnick in ihrem *Did-I-Just-Buy-Chick-Lit?*-Quiz, das sich aus zehn Fragen zur Covergestaltung, der Autorin, den Protagonistinnen und deren Aussehen, Sorgen, Arbeit, Liebesleben usw. mit mehrfachen Antwortmöglichkeiten zusammensetzt (vgl. weiter unten in diesem Abschnitt, S. 138). Die Pointe sowohl des Rezeptes als auch des Quiz besteht darin, dass alle Antworten ›richtig‹ sind, womit nahegelegt wird, dass in solch simplen und relativ kompakten Auflistungen bereits sämtliche Spielarten des Genres erfasst werden können. Carol Memmott fasst diese Formel später folgendermaßen zusammen:

> What puts the chick in chick lit?
> - The heroine is either looking for Mr. Right or getting over Mr. Wrong.
> - She's in a dead-end job or is looking to climb the corporate latter.

70 Rian Montgomery zit. in o.A.: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (o.D. [2005]), https://web.archive.org/web/20050209084737/http://chicklitbooks.com:80/whatis.php [1.10.2021].

71 O.A.: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (o.D. [2004]), https://web.archive.org/web/20041209172906/www.chicklitbooks.com:80/whatis.php [1.10.2021].

72 Vgl. o.A.: »What is Chick Lit?« (o.D. [2005]).

73 Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 1.

74 O.A.: »Make Your Own Chick-Lit Novel!«. In: *Book Magazine* (Jul./Aug. 2003), S. 49; erneut abgedruckt in Folie/Kreuter: »Ausschnitt M|macht Gattung« (2018), S. 53.

- She often works in public relations, advertising or for a women's magazine.
- The tone is often light and funny.
- The story usually is told in the first person.
- By novel's end, the heroine usually has worked out all her problems and has learned important lessons about life.[75]

Wurde mit diesen Definitionen der *chick lit* noch primär auf Basis inhaltlicher und stilistischer Kriterien auf die Banalität des Genres hingewiesen, so betonte der erste Eintrag in der Wikipedia (2004) den Marketingaspekt bzw. die Ausrichtung an einer bestimmten Zielgruppe stärker: *Chick lit* wurde als »a slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women, especially single young women in their 20s, working in the business world«[76] beschrieben. Diese Ausrichtung an der Leserinnenschaft – Leserinnen, die sich offenbar mit den einsamen, jungen Protagonistinnen auf der Suche nach dem Traummann* identifizieren können – sollte sich auf Wikipedia noch mehrere Jahre halten.[77]

Bei der Leserinnenidentifikation setzen auch sogenannte *Chick-lit*-Manuals wie Sarah Mlynowskis und Farrin Jacobs' *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit* (2006) oder Cathy Yardleys *Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel* (2007) an. Diese versuchen aus der Formelhaftigkeit und Zielgruppenorientierung des Genres Profit zu schlagen, indem sie *Chick-lit*-Leserinnen mit ihren Schritt-für-Schritt-Anleitungen dazu motivieren, die Seiten zu wechseln und selbst jene Bücher zu schreiben, die sie gerne lesen würden: »With chick lit novels popping up on every bestseller list, millions of readers are all thinking the same thing: I could write this stuff. I could write a bestseller and never go back to the office again! And here's the guide that will show you how.«[78]

---

75 Carol Memmott: »Chick Lit, for Better or Worse, is Here to Stay«. In: *USA Today* (21.6.2006), https://web.archive.org/web/20201016160915/http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-06-20-chick-lit_x.htm [1.10.2021].

76 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004).

77 Noch Ende 2008 findet sich folgende Kerndefinition auf Wikipedia: »Chick lit is a term used to denote genre fiction within women's fiction written for and marketed to young women, especially single, working women in their twenties and thirties.« Wikipedia: »Chick lit« (25.12.2008), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=260030886 [1.10.2021]. Ab dem Jahr 2009 wird die Zielgruppenorientierung indirekter, über die Themen, in die Definition miteinbezogen: »Chick lit is genre fiction within women's fiction which addresses issues of modern women often humorously and lightheartedly.« Wikipedia: »Chick lit« (27.12.2009), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=334179241 [1.10.2021].

78 Sarah Mlynowski/Farrin Jacobs: *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit*. Philadelphia: Quirk Books 2006, Klappentext.

Abb. 3: Make Your Own Chick-Lit Novel! (Anna Weinberg: »She's Come Undone: Chick Lit Was Supposed To Be the Bright Light of Postfeminist Writing. What Happened?«. In: Book 29 (Jul./Aug. 2003), S. 47ff., hier S. 49)



> **Did I just buy Chick Lit?**
> **Test your purchase with this easy quiz!**
> **1) Does the book's cover:**
> **a)** feature a shot of a woman's legs or torso, **b)** present the book's title in a loopy script, **c)** contain bright, appealing, Easter-egg-like pastels or **d)** otherwise appear an irresistibly delicious confection?
> **2) Is the book's author:**
> **a)** Jane Green, **b)** Helen Fielding, **c)** Melissa Senate or **d)** Jennifer Weiner?
> **3) Is the main character one or more of the following:**
> **a)** young, **b)** female, **c)** attractive or **d)** single?
> **4) Does she worry about:**
> **a)** her weight, **b)** her career, **c)** the elasticity of her skin, **d)** her clothes or e) the fact that she is unloved and alone in the world?
> **5) Does she live:**
> **a)** in a crappy walk-up with former college roommate, **b)** in a post-collegiate group house with alienated peers, **c)** with her commitment-phobic boyfriend or **d)** with an unhelpful husband and two needy children in whom she's rapidly losing interest?
> **6) Does she have one or more of the following:**
> **a)** a gay best friend, **b)** a snarky, disapproving feminist pal who needs to get laid, **c)** a mother who is the bane of her existence or **d)** a boyfriend whom all of the former despise?
> **7) Does she work at:**
> **a)** a women's magazine, **b)** a newspaper, **c)** a TV station or **d)** any other organization that can be linked, however tenuously, to »the media«?
> **8) Does her boss:**
> **a)** make her fetch, copy and carry things, **b)** pat her on the ass, **c)** give her sage, motherly advice from her comfortable suburban spread, complete with hubby and 2.8 children or **d)** resemble a well-known media personality?
> **9) Does she sleep with:**
> **a)** a young turk who just wrote a hot new novel, **b)** not enough people, according to her married best friend, **c)** her best friend's husband or **d)** a guy named Paolo?
> **10) Then, does she:**
> **a)** take fabulously humorous revenge on her boss and get a great job, thus emerging triumphantly from the dregs of her career, **b)** get over her ex-boyfriend, **c)** get over her boyfriend's ex, **d)** meet/marry a fabulous guy who's so much better than her stupid ex or e) realize the object of her affections is a stupid jerk, cease the affair with him immediately and return to her dreamy husband and children?
> If you answered **a**, **b**, **c**, or **d** to any of the above, it is likely that you have recently purchased Chick Lit. Congratulations. If itching or irritation occurs, discontinue use immediately.[79]

Die von begeisterten Fans, skeptischen Journalistinnen oder gewinnorientierten Autorinnen erstellten engen Definitionen, spöttischen Rezepte und formelhaften Anleitungen fanden in *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss* (2010) eine logische – wissenschaftliche – Konsequenz. Annette Peitz

79 Lizzie Skurnick: »Chick Lit 101: A Sex-Soaked, Candy-Colored, Indiscreet Romp through the Hottest Gal Tales of the Season«. In: *Orlando Weekly* (20.11.2003), https://web.archive.org/web/20151001124203/www.orlandoweekly.com/orlando/chick-lit-101/Content?oid=2260390 [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

setzt sich darin zum Ziel, das bestehende Defizit an »akademische[n] Forschungsansätze[n] oder wissenschaftlich eindeutige[n] Definitionen des Begriffs«[80] aufzuarbeiten. Dafür greift sie neben Fieldings und Bushnells Urtexten auf weitere sehr typische, wenn auch deutlich spätere Beispiele wie Lauren Weisbergers *The Devil Wears Prada* (2003) und Plum Sykes' *Bergdorf Blondes* (2004) zurück. Folgende inhaltlichen Faktoren ergeben laut Peitz die »Quintessenz der CL-Formel«[81]: Die Protagonistinnen sind in ihren 20/30er Jahren, gebildet (Universitätsabschluss), arbeiten in der Medienbranche und sind sehr interessiert an Mode- und Lifestylethemen. Sie leben in einer Metropole (z.B. London, New York), wo sie sich, umgeben und unterstützt von ihrer Clique (ihren besten Freundinnen, ihrem schwulen Freund), die meiste Zeit der Suche nach ihrem Traummann* widmen.[82] Wie Baldick, der mit seinem Lexikoneintrag schließlich auch eine – knappe und tertiäre – wissenschaftliche Definition vorgelegt hat (vgl. Kap. 2.1.1.2, S. 132), weist Peitz darauf hin, dass die inhaltlichen Merkmale je nach Zielgruppe variieren können und sich neue Subgenres wie *mommy lit* (für junge Mütter), *hen lit* (für reifere Frauen*), *chick lit junior* (für Mädchen) usw. herausgebildet haben.[83] Die Ich-Erzählperspektive, das Zurückgreifen auf Umgangssprache, Sprachwitz und Selbstironie wie auch der Einbezug von sogenannten *reprints*, Auszügen »aus Tagebüchern, Listen, Briefen, EMails oder Kurznachrichten«,[84] werden als formale Charakteristika und stilistische Besonderheiten genannt. Als dritte Ebene, neben den inhaltlichen und formalen Kriterien, führt Peitz auch pragmatische Gesichtspunkte an. Zu diesen »außertextliche[n] Aspekte[n] der Romane«[85] zählt sie sowohl die hohen Verkaufszahlen bzw. die Popularität als auch bestimmte Marketingstrategien, die mit *chick lit* verfolgt werden. Durch das Label, das mit paratextuellen Markern wie einer wiedererkennbaren Covergestaltung einhergehe, werde so etwas wie Markenidentität erzielt:

> Es dominieren rosa-rote Farbskalen oder Pastelltöne; insgesamt kann man die Covergestaltung als verspielt bezeichnen. Häufig werden keine Fotos sondern stilisierte Darstellungen gewählt, die auf das urbane Umfeld und den Lebensstil der Protagonistinnen schließen lassen, so z.B. Cocktailgläser, Schuhe mit hohen Absätzen, Einkaufstaschen. Die Schrifttypologie ist oft verschnörkelt oder lehnt sich an handschriftliche Schriftbilder an.[86]

Anhand einiger früher *Chick-lit*-Buchcovers kann der zeitliche Abstand zwischen jenen Texten, die als prototypisch in die Literaturgeschichte eingingen, und der erst etwas später einsetzenden einheitlichen Vermarktung sehr gut nachvollzogen werden (vgl. Abb. 4).

80 Peitz: *Chick Lit* (2010), S. 27.

81 Ebd., S. 35.

82 Vgl. ebd., S. 38f.

83 Vgl. ebd., S. 28.

84 Ebd., S. 46.

85 Ebd., S. 61.

86 Ebd., S. 65.

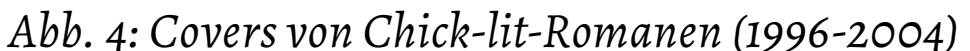
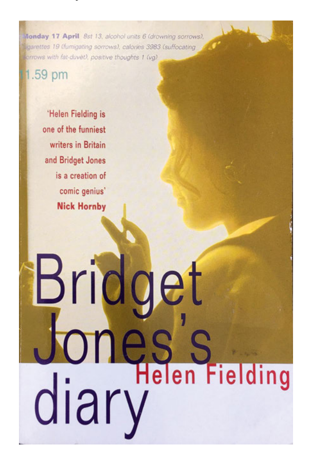
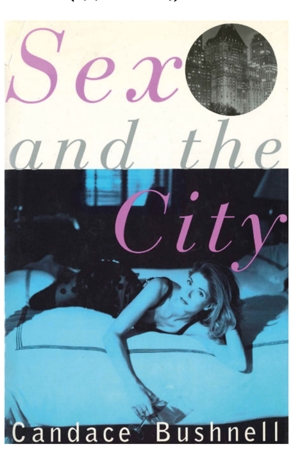


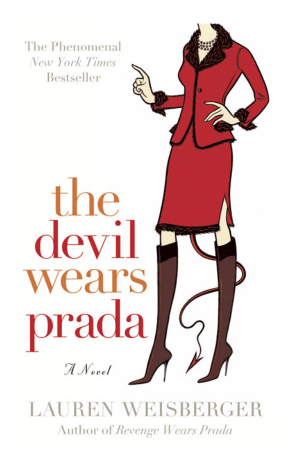
Abb. 4: Covers von Chick-lit-Romanen (1996-2004)



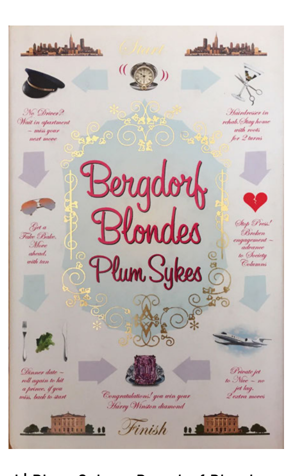
a | Helen Fielding: *Bridget Jones's Diary: A Novel*. London: Picador 1996



b | Candace Bushnell: *Sex and the City*. New York: Atlantic Monthly Press 1996



c | Lauren Weisberger: *The Devil Wears Prada*. New York: Doubleday 2003



d | Plum Sykes: *Bergdorf Blondes*. London: Viking 2004

Sowohl auf Fieldings *Bridget Jones's Diary* als auch auf Bushnells *Sex and the City* ist ein Foto einer rauchenden Frau* abgebildet.[87] Zigaretten gehören im Unterschied zu Schuhen mit hohen Absätzen (vgl. Abb. 4c), Cocktailgläsern, Herzen und Diamantringen (vgl. Abb. 4d) nicht zu jenen stilisierten Darstellungen, die ins *Chick-lit*-Repertoire aufgenommen wurden. Insgesamt entsteht bei den Covers der beiden Urtexte eher ein verwegen-erotischer als ein verspielter Eindruck, was an der distanziert-gedanken-

87 Im Falle von *Bridget Jones's Diary* ist bekannt, dass es sich bei dieser Frau* um Susannah Lewis handelt. Das Foto der damaligen Sekretärin beim *Independent* wurde bereits zusammen mit Fieldings Kolumne abgedruckt und »[it] seemed to contribute to the notion that Bridget actually existed, and resulted in fan mail and marriage porposals.« Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 12.

versunkenen (a) oder aber auffordernd-lasziven (b) Attitüde der Frauen* auf den Fotos sowie an der reduzierten Farbgebung in Sepia- (a) oder Negativoptik (b) festgemacht werden kann. Die deutlich später publizierten Romane von Weisberger und Sykes setzen bereits beide auf klischeehafte Abbildungen; einerseits eine stilisierte – kopflose (vgl. Kap. 1.1.2.2, S. 65) – teuflische Karrierefrau in hochhackigen Stiefeln und engem Kostüm (c), andererseits eine Art Brettspiel, dessen Felder von der Chauffeursmütze über den Privatjet bis hin zum Verlobungsdiamanten nicht nur auf den urbanen und gehobenen Lebensstil der Protagonistinnen hinweisen, sondern auch den *Romance*-Plot – alle Wege führen letztlich zu Mr. Right – widergeben (d).

Diese zunehmend homogene Gestaltung von *Chick-lit*-Büchern, die sich nicht nur anhand von eigenständigen Primärtiteln, sondern auch anhand von Anthologien wie *This Is Chick-Lit* (2007) und sogar wissenschaftlicher Sekundärliteratur wie *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) beobachten lässt (vgl. Abb. 2, S. 131), wurde 2014 Ausgangspunkt für einen Coverdesignwettbewerb der *National Post*. Fünf bekannte Buchdesigner*innen aus Kanada wurden um jeweils ein essenzielles Element für das Cover eines *Chick-lit*-Romans gebeten. Von der Illustratorin Chloe Cushman zusammengefügt und visuell umgesetzt, ergaben die unterschiedlichen Elemente – der Rücken einer Frau* (zu drei Vierteln von den Betrachter*innen abgewandt), die geschwungene Schriftart, die ›femininen‹ Accessoires (z.B. Handtasche, Highheels, Diamantring, Champagnerglas) und die Farbe Magenta – »the most chick lit a book cover could possibly be«.[88]

Die übertriebene Darstellung von Weiblichkeitsstereotypen auf *Chick-lit*-Buchcovers wurde auch mit Susan Sontags Ausführungen zu *Camp* in Verbindung gebracht, mit der Liebe zum Unnatürlichen und zur Übertreibung und zu den rohesten, gemeinsten Vergnügungen der Massenkünste.[89] Das Apolitische, Naive und vornehmlich Dekorative an *Camp*, das, durchaus ernst gemeint, eben in diesem Ernstgemeintsein versagt, kann in der Präsentation von *chick lit* wiedergefunden werden: »Many examples of Camp are things which, from a ›serious‹ point of view, are either bad art or kitsch.«[90] Es dürfte aber dennoch schwer sein, ein zeitgenössisches Phänomen wie *chick lit* bzw. dessen peritextuelle Gestaltung als *Camp* zu verorten, denn die Gegenwart ist, wie bereits Sontag anmerkte, keine Freundin von *Camp*;[91] wahrscheinlich ebenso wenig wie die profitorientierten Verlage, die bei der Covergestaltung von kommerziellen Romanen wohl kaum einen Reflexionsprozess zu deren potenziellem Kunstcharakter zwischenschalten. Etwas anders verhält es sich mit Sammelbänden wie *Chick Lit. The New Woman's Fiction* und *This Is Chick-Lit* (vgl. Abb. 2, S. 131), bei denen durchaus von einer bewussten Imitation und Überzeichnung ausgegangen werden kann. Un-

---

88 O.A.: »Presenting the Ultimate Chick Lit Book Cover«. In: *National Post* (3.7.2014), https://nationalpost.com/entertainment/books/presenting-the-ultimate-chick-lit-book-cover [1.10.2021]. Die abgebildete Illustration stammt von Chloe Cushman, die anderen Designer*innen waren David Gee, Terri Nimmo, Ingrid Paulson und Jessica Sullivan.

89 Vgl. Heike Paul: »Feminist Chicks? Chick Lit als (Post)Feministische Populärkultur«. In: Dies./Alexandra Ganser (Hg.): *Screening Gender: Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Berlin et al.: LIT 2007, S. 59-74, hier S. 66f.

90 Susan Sontag: »Notes on ›Camp‹«. In: Dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, S. 275-292, hier S. 278.

91 Vgl. ebd., S. 285.

abhängig von einer Interpretation bzw. Einordnung als schlechte Kunst, Kitsch oder *Camp* kann aber jedenfalls festgehalten werden, dass es sich bei dem Entwurf eines idealtypischen *Chick-lit*-Covers in der *National Post* um eine verbildlichte Verknappung bzw. enge Definition des Genres handelt, die in ihrer Polemik an die frühen *How-to*-Formeln erinnert.

Die besprochenen engen Genredefinitionen sind Hinweise darauf, dass *chick lit* vor allem anfänglich als *genre fiction* wahrgenommen wurde: Unterhaltungsliteratur, die sehr leicht in ein bestehendes Genre – in diesem Fall *chick lit* – eingeordnet und auch gewinnbringend an eine bestimmte Zielgruppe verkauft werden kann. Genreliteratur bietet Leser*innen mehr oder weniger das, was sie erwarten, nachdem sie einige ähnliche Bücher gelesen haben. Damit ist zumeist ein Qualitätsurteil verbunden, denn *genre fiction* wird auch als qualitativ minderwertiges Gegenstück zur *literary fiction* (›Literatur‹) definiert, von der erwartet wird, dass sie Genregrenzen überschreitet und originell ist.[92] Sowohl die teils vehemente Verteidigung der *chick lit* gegen den Vorwurf der Trivialität[93] als auch die Einführung des Terminus bzw. Subgenres *literary chick lit*, beispielsweise auf chicklit.co.uk[94] und goodreads.com[95], deuten an, wie schwierig solch eine Unterscheidung in der Praxis aufrechtzuerhalten ist. Die Autorin Jennifer Weiner, deren Romane als *chick lit* vermarktet und rezipiert wurden, betrachtet das Label und die damit einhergehenden Vermarktungsstrategien als zweischneidiges Schwert:

> On one hand, the chick lit label is sexist, dismissive, and comes with the built-in implication that what you've written is a piece of beach-trash fluff with as much heft and heart as a mouthful of pink cotton candy that doesn't deal with anything other than boys and shoes.
>
> On the other hand, I know that the term gives publishers and, more importantly, booksellers and readers, a quick and easy shorthand with which to refer to books that feature smart, funny, struggling, relatable female protagonists. If slapping a lot of pink, a disembodied female torso, naked legs and/or cheesecake on the cover guarantees that my book will get noticed and picked up, that's about all I can ask for.[96]

In dieser Aussage, die seit 2004 fast unverändert auf Weiners Website steht, klingt einmal mehr die Unterscheidung zwischen dem Genre und dem Label chick lit an – Weiner akzeptiert das ›schlechte‹ Label (»sexist«, »dismissive«, »beach-trash fluff«), um das

---

92 Vgl. Chris Baldick: »Genre Fiction«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 150.

93 Vgl. bspw. o.A.: »Frequently Asked Questions« (o.D.); Baratz-Logsted: »Introduction« (2007), S. 4.

94 Auf der Website heißt es: »There are some writers who, at the same time as delivering a great story, do it using language so evocative, pure and sometimes even lyrical, that they are a true delight to read. These are our literary chicks.« O.A.: »literarychicks«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20031212112125/www.chicklit.co.uk:80/litchicks.asp [1.10.2021].

95 Vgl. o.A.: »Genres. Literary Chick Lit«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074925/https://www.goodreads.com/genres/literary-chick-lit [1.10.2021].

96 Jennifer Weiner: »FAQs«. In: *jenniferweiner.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20040528074334/www.jenniferweiner.com/faqs.htm; »Frequently Asked Questions«. In: ebd. (o.D.), https://web.archive.org/web/20190715192915/www.jenniferweiner.com/faq [beide 1.10.2021].

›gute‹ Genre an die Leser*innen zu bringen. Die knappe Beschreibung – »books that feature smart, funny, struggling, relatable female protagonists« –, die sie von diesem gibt, schert allerdings aus den besprochenen engeren Definitionen aus. Es scheint nicht mehr nur darum zu gehen, dass ein pejoratives sexistisches Label verwendet wird, um ein bestimmtes Genre schlecht zu machen, sondern ganz generell Bücher, die von Protagonistinnen handeln, mit denen sich viele Leser*innen identifizieren können.

2.1.2.2 Weite Definitionen: *chick lit* als kulturelles Phänomen und Label

In den angeführten engeren Definitionsversuchen wurde hauptsächlich eine Art ›pure‹ *chick lit* der ersten Jahre fokussiert, die sich noch relativ leicht anhand von Merkmalskatalogen als Genre festmachen ließ. Gerade die Fanwebsites, die sich zunächst darum bemühten, die *chick lit* als eigenständiges Genre auszuweisen und von *romance* und *women's fiction* abzugrenzen, reagierten jedoch sehr schnell auf Veränderungen und adaptierten ihre *Chick-lit*-Definition laufend. Auf chicklitbooks.com wurde bereits ein Jahr nach dem Launch der Website (2004) die Beschränkung auf junge Frauen* in ihren 20er/30er Jahren aufgehoben: »A great many of the books […] feature young single heroines looking for love, but more and more books are having married women, older women, and mothers as the main characters.«[97] Ebenso fand sich die Anmerkung, dass die Romane zwar oft, aber durchaus nicht mehr immer in Großstädten spielen. Die Kerndefinition, die Rian Montgomery anbot, las sich bereits sehr inklusiv: »Chick lit books are novels that usually feature women dealing with every day issues. […] Overall, the main feature of chick lit is the main character(s) finding themselves through various mishaps and happenings in their lives.«[98] In der letztmalig vorgenommenen Ausweitung der Genredefinition im September 2012 wurden neben typischen *Chick-lit*-Elementen auch darüber hinausgehende Variationen angesprochen und die generelle Unabgeschlossenheit des Themenspektrums betont:

> Chick lit is smart, fun fiction for and/or about women of all ages. Story lines often revolve around jobs, children, motherhood, romance, fame, living in the ›big city‹, friendship, dieting and much more, usually with a touch of humor thrown in. Many of these books are written from a first-person viewpoint, making them a bit more personal and realistic. The plots can range from being very light and fast-paced to being extraordinarily deep, thought-provoking and/or moving.[99]

Auch chicklit.co.uk distanzierte sich im Jahr 2007 von ihrem früheren, engen Verständnis von *chick lit* und verwies darauf, dass »pure chicklit […] has changed so much that we now want to celebrate women's writings and women's lives, per se, whether they fall into the traditional ›chicklit‹ category or not«.[100] Beide Definitionen näherten sich bereits dem übergeordneten vagen Sammelbegriff der *women's fiction* – Literatur von, über, und/oder für Frauen* – an.

97 O.A.: »What is Chick Lit?« (o.D. [2004]).

98 Ebd.

99 Rian Montgomery: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (Sept. 2012), https://web.archive.org/web/20120922045224/http://chicklitbooks.com/what-is-chick-lit/ [1.10.2021].

100 O.A.: »About Us«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20070715153700/www.chicklit.co.uk/articles/about_us.asp [1.10.2021].

Eine der geeignetsten Websites, um den Wandel der *chick lit* nachzuvollziehen, ist Wikipedia. Zwar sind die Fanwebsites früher entstanden und stellen daher gerade für die ersten Definitionsversuche unentbehrliche Informationsquellen dar, die freie Enzyklopädie besitzt ihnen gegenüber jedoch den Vorteil der Kontinuität. Während chicklit.co.uk und chicklitbooks.com beide 2014/2015 offline gingen, wird der *Chick-lit*-Eintrag in der englischen Wikipedia seit 2004 laufend verändert und aktualisiert. Zunächst relativ eng als Unterhaltungsliteratur, Genreliteratur oder als eine Subkategorie der Frauenliteratur ausgewiesen, die sich an eine begrenzte Zielgruppe junger Frauen* richtete, findet sich im Juli 2020 folgende Definition:

> *Chick lit* or *chick literature* is genre fiction, which »consists of heroine-centered narratives that focus on the trials and tribulations of their individual protagonists« [Smith; S.F.]. The genre often addresses issues of modern womanhood – from romantic relationships to female friendships to matters in the workplace – in humorous and lighthearted ways [vgl. Hooten; S.F.]. At its onset, chick lit's protagonists tended to be »single, white, heterosexual, British and American women in their late twenties and early thirties, living in metropolitan areas« [Smith; S.F.].[101]

Verglichen mit der ersten Definition auf Wikipedia, in der *chick lit* noch als »slightly uncomplimentary term« ausgewiesen wurde, fällt zunächst die ›Adelung‹ zur *literature* auf bzw. dass, ähnlich wie auch auf chicklitbooks.com, dem Genre eine gewisse qualitative Bandbreite zugestanden wird. Während chicklitbooks.com allerdings betonte, dass es sich um Literatur für und/oder über Frauen* handle, und chicklit.co.uk das ›von und über Frauen*‹ stärker hervorhob, konzentriert sich die Definition auf Wikipedia seit 2009 ganz auf das Geschlecht der Erzählerinnen und Protagonistinnen, die sich, wie es an späterer Stelle heißt, »in ethnicity, age, social status, marital status, career, and religion«[102] stark unterscheiden können. Im Februar 2014 wurde in einer (mittlerweile wieder gelöschten) Ergänzung zum Eintrag sogar explizit betont, dass *chick lit* nicht ausschließlich von Autorinnen verfasst wird: »recently there have been some male-authored novels, such as Zack Love's ›Sex in the Title‹, that center on the traditional themes of chick lit: dating, relationships, and love.«[103] Es bietet keine wirkliche Überraschung, dass auch Männer* *chick lit* schreiben. Aber so, wie Autorinnen, die sich in traditionell männlich* konnotierten Genres wie Fantasy oder Science-Fiction verorten, häufig geschlechtsneutrale Namen (z.B. Robin Hobb, J. K. Rowling) wählen, greifen in der Regel auch Männer* auf weibliche* oder genderneutrale Pseudonyme zurück, um *chick lit* oder generell *women's fiction* und/oder *romance* zu publi-

101 Wikipedia: »Chick lit« (22.6.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=963866005 [1.10.2021]; Hervorhebung im Original. Die beiden Zitate stammen aus Caroline J. Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York et al.: Routledge 2008, S. 2. Zudem wird verwiesen auf Jessica Lynice Hooten: »In the Classroom or In the Bedroom« [Rezension v. Ferriss/Young: *Chick Lit: The New Woman's Fiction*]. In: *JASNA News – The Newsletter of the Jane Austen Society of North America* 23/1 (2007), S. 21.

102 Ebd.

103 Wikipedia: »Chick lit« (11.2.2014), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=594999667 [1.10.2021].

zieren.[104] Neu und interessant an der beschriebenen Entwicklung ist vielmehr, dass Autoren zugestanden wird, dies offen bzw. ohne Pseudonym zu tun; ein Schluss, der durch die inzwischen durchgeführte Löschung dieses Absatzes im Wikipedia-Artikel allerdings relativiert wird.

Dass sich die aktuelle Wikipedia-Definition auf zwei wissenschaftliche Publikationen, zum einen auf die Monographie *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008) von Caroline Smith, zum anderen auf eine Rezension von Ferriss' und Youngs Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) bezieht, deutet bereits an, dass die Genredefinition keineswegs nur online ausgeweitet wurde. Die Publikationsjahre der Bezugsquellen – 2006 und 2008 – zeigen aber ebenso an, dass die weiteren, offeneren Definitionen der *chick lit* die engeren nicht nahtlos im Sinne einer teleologischen Entwicklung abgelöst haben. Als Peitz 2010 ihre Genrekonfiguration publizierte, hatten sich bereits viele Forscherinnen von einem engen Genrebegriff oder überhaupt von der Definition der *chick lit* als Genre abgewandt.

Imelda Whelehan, die sich in *The Feminist Bestseller* (2005) als eine der ersten Wissenschaftler*innen überhaupt der *chick lit* widmete, betrachtete diese weniger als eigenständiges, neues Genre denn als Variante des feministischen Bestsellers; einen Trend in der Unterhaltungsliteratur, der sich bereits in den späten 1980ern und frühen 1990ern angebahnt habe,[105] und der schon wieder über das, was in der Rezeption als *Chick-lit*-Genre definiert werde, hinausgehe:

> Links to Bridget Jones remain in the work of chick litters moving into the millennium, but their work has also grown up and diversified, suggesting that if in the reception of *Bridget Jones's Diary* a ›genre‹ was identified, newer writers coming into the marketplace sought to expand it and incorporate wider aspects of female (and male) experience.[106]

Maria Dürig, die ehemalige Cheflektorin bei den Random-House-Verlagen Blanvalet TB und Limes, sprach von dieser Ausweitung bzw. Weiterentwicklung der *chick lit* als von einem typischen Problem zeitgenössischer Genres. Es sei sehr schwierig, diese nachhaltig zu definieren bzw. festzuschreiben, da sie sich laufend verändern würden.[107]

Dementsprechend setzten Ferriss und Young in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) weniger auf eindeutige Definitionen des Genres als vielmehr auf unterschiedliche Perspektiven und Forschungsansätze. Die Leser*innen stoßen in der Einleitung zwar auf eine relativ enge Mini-

---

104 Diese Tatsache findet auch bei Rocío Montoro Erwähnung. Sie nennt als Beispiele die Autoren Chris Dyer (Ps. v. Christopher Santos) und Alex Coleman (Ps. v. Damien Owens), die beide unter Pseudonymen publizieren (Chris & Alex), die sich einer eindeutigen Genderzuordnung widersetzen. Vgl. Rocío Montoro: *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London et al.: Bloomsbury 2012, S. 2.

105 Als Beispiele nennt sie Kathy Lettes Kurzgeschichtensammlung *Girls' Night Out* (1988) und ihre nachfolgenden Romane, z.B. *Foetal Attraction* (1993), wie auch Maeve Harans Roman *Having it All* (1992). Vgl. Whelehan: *The Feminist Bestseller* (2005), S. 184.

106 Ebd., S. 191.

107 Vgl. Maria Dürig zit. in Regula Freuler: »Ohne Chick-Lit geht die Tussi nie ins Bett«. In: *nzz.ch* (10.12.2006), https://web.archive.org/web/20201017115212if_/https://www.nzz.ch/articleEPB54-1.82026?reduced=true [1.10.2021].

maldefinition – *chick lit* zeige Single-Frauen* in ihren 20er/30er-Jahren »navigating their generation's challenges of balancing demanding careers with personal relationships«[108] –, grundsätzlich ging es den Herausgeberinnen und Autorinnen aber vielmehr darum, »[c]hick lit's astounding popularity as a cultural phenomenon« zu ergründen und Probleme, mit denen Frauen* konfrontiert waren – »issues of identity, of race and class, of femininity and feminism, of consumerism and self-image«[109] –, in den Fokus zu rücken. Die Essays im ersten Teil beschäftigen sich mit Vorläufergenres wie dem *novel of manners* und historischen Bezugstexten wie Jane Austens *Pride and Prejudice*, jene im zweiten Teil mit neu entstandenen Varianten, die Grenzen zwischen Generationen (z.B. *mommy lit*), Ethnien (z.B. *ethnic chick lit*), Nationen (z.B. *global chick lit*) und mitunter sogar zwischen den Geschlechtern (z.B. *lad lit*) überschreiten.

Eine ähnlich breite Verortung der *chick lit* nimmt auch Baratz-Logsted in der bereits erwähnten Anthologie *This Is Not Chick Lit* (2007) vor, wenn sie diese als »[a] wide range of stories designed to draw readers – particularly women – in« beschreibt, die »[a]lthough often with a modern twist, […] represents classic stories and classic entertainment, which is why chick-lit (albeit without the label recently bestowed by marketing types) has been around for centuries«.[110] Unter *chick lit*, dem Genre, wird hier mehr oder weniger jegliche unterhaltende Literatur für Frauen* verstanden, was eine sehr weite Definition darstellt, die durch die Heterogenität des Sammelbandes noch unterstrichen wird. Es finden sich darin neben paranormalen und Kriminalgeschichten ebenso unbeschwerte wie auch ernstere Texte, die um die Beschwernisse von Mutterschaft, Ehebruch oder den Umgang mit dem Tod kreisen.

Bei der zweiten wissenschaftlichen Quelle, die neben der Rezension von Ferriss'/Youngs Sammelband auf Wikipedia für die Kerndefinition der *chick lit* herangezogen wurde, handelt es sich um eine von vier zwischen 2007 und 2012 erschienenen Monographien, in denen thematische – Identitätsdiskurse,[111] Konsumismus,[112] Postfeminismus[113] – oder linguistische Aspekte[114] der *chick lit* anhand von meist prototypischer Primärliteratur analysiert werden. Solche Unterfangen, denen es nicht in erster Linie darum ging, Veränderungen aufzuzeigen, sondern Konstanten nachzuweisen, bedurften zwar keiner Neudefinition oder Ausweitung des Genres; dennoch finden sich in allen Monographien Hinweise darauf, dass die ursprüngliche Genrekonfiguration der *chick lit* nicht mehr greife, da Grenzen zwischen Genres überschritten werden und Abgrenzungen immer mehr verschwimmen. Es dominiert der Eindruck von *chick lit* als einem Sammelbegriff für Gegenwartsliteratur von, über und/oder für Frau-

---

108 Diese Definition, die Ferriss/Young (2006) in ihrer Einleitung (S. 3) zitieren, stammt aus Heather Cabot: »›Chick Lit‹ Fuels Publishing Industry«. In: *ABC News* (30.8.2003), http://web.archive.org/web/20180201020002/http://abcnews.go.com/WNT/story?id=129475&page=1 [1.10.2021].

109 Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 2f.

110 Baratz-Logsted: »Introduction« (2007), S. 1. Baratz-Logsted verwendet hier das Zitat der Autorin und Beiträgerin Julie Kenner (S. 171 im selben Band).

111 Vgl. Katarzyna Smyczyńska: *The World According to Bridget Jones: Discourses of Identity in Chicklit Fictions*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2007.

112 Vgl. Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008).

113 Vgl. Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011).

114 Vgl. Montoro: *Chick Lit* (2012).

en*.[115] Katarzyna Smyczyńska weist nicht nur auf die Problematik der ursprünglichen Genrekonfiguration hin, sondern geht explizit darauf ein: »Far from being easily defined and exclusive, the boundaries of the chicklit strand remain blurred and continue to be stretched. […] The term ›genre‹ applied to chicklit should therefore be taken as a pragmatic category, not indicating any kind of definite, essential qualities.«[116] Sie folgt dabei zunächst Jerry Palmers Unterscheidung zwischen engen und weiten Definitionen des Konzepts Genre, wonach *chick lit* allenfalls in einem sehr weit gefassten Sinn ein Genre darstellt: »not a precisely ordered group of texts, but an approximation, a horizon of expectations for the readership, a series of imprecise ›echoes‹ between texts, one regime among others of the organisation of intertextuality and in no way privileged above others.«[117] Als noch akkurater für solche breiten Genres wie *chick lit* stuft Smyczyńska die bei John Swales vorkommende »Genre als Event«-Perspektive ein: »a discursive strand, syndrome, or convention, which has emerged within a heterogeneous body of other texts, not delimited by any clear boundaries, yet homogenised by means of the presence of certain regularities which have been highlighted and categorised.«[118] In der Conclusio ist schließlich von einem »hybrid genre«[119] die Rede.

Im Unterschied zu diesen Monographien, welche die Ausweitung des *Chick-lit*-Genres zwar angesprochen, aber nicht in den Fokus ihrer Untersuchungen gestellt haben, widmete Heike Mißler sich in *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016) neben exemplarisch ausgewählten Primärtexten auch der Produktion, Distribution, Verhandlung und Regulierung der *chick lit*. Während Onlinequellen wie Websites und Blogs für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *chick lit* bis dato allenfalls ein notwendiges Übel mangels ›seriöserer‹ Materialien darstellten – vgl. Peitz' Rechtfertigung der Einbeziehung solcher ›banaler‹ Definitionsquellen (vgl. Kap. 2.1.2.1, S. 133) –, hat Mißler die wichtige Rolle erkannt, die Fans, Leser*innen und User*innen in der (Weiter-)Entwicklung des *Chick-lit*-Genres einnehmen. Sowohl ihre Analyse von *Chick-lit*-Blogs[120] als auch die durchgeführte Umfrage unter Bloggerinnen[121] haben ergeben, dass einerseits die Tendenz vorherrscht, *chick lit* inklusiver, quasi synonym mit *women's fiction*, zu definieren, andererseits aber auch auf sehr subjektive Definitionen zurückgegriffen wird.[122] Wie in diesem Kapitel aufgezeigt wurde, hat sich *chick lit* als wandlungs- und anschlussfähiges Genre erwiesen. Da engere Definitionen, die sich – wie bisher – hauptsächlich an den Eigenschaften der Protagonist*innen und am Handlungsbogen

115 Vgl. Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008), S. 137; Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 22; Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 3.

116 Smyczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 29.

117 Jerry Palmer: *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. London/New York: Taylor & Francis 1991, S. 121f.

118 Smyczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 28; bezugnehmend auf John Swales: *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge et al.: Cambridge UP 1990, S. 26.

119 Smyczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 170.

120 Mißler hat sich dafür zwei Websites (Chick Lit Club, Chick Lit Central) und drei Blogs (Chick Lit Café, Laura's Book Reviews, Chick Lit Plus) näher angesehen. Vgl. Heike Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit: Popular Fiction, Postfeminism and Representation*. New York/London: Routledge 2016, S. 64f.

121 Mißler hat einen Fragebogen entworfen und an Bloggende ausgesandt. Sie erhielt insgesamt von elf Bloggerinnen Rückmeldung. Vgl. ebd., S. 65f.

122 Vgl. ebd., S. 70.

orientieren, nicht mehr greifen, hat Mißler eine neue, sehr weite Minimaldefinition vorgelegt:

> On the content level, chick lit is thus best defined as a female-driven quest for happiness usually told from a female point of view, and on the level of form, the most important feature is the confessional mode, marked by its intertextuality and hybridity; and most notably by its use [of; S.F.] humour and irony.[123]

Diese Definition sei jedoch nur als vorläufig zu betrachten, da anzunehmen sei, dass die inhaltliche ebenso wie die formale Ebene der *chick lit* auch künftig zwischen Autor*innen, Leser*innen und weiteren Agent*innen des Literaturmarktes (z.B. Verlage, Literaturkritik) ausgehandelt werde. Gerade ihre Ambivalenz und Unentschiedenheit im Hinblick auf eine (post-)feministische Verortung zeichne die kulturellen Dynamiken vieler *Chick-lit*-Texte aus: »inherently convey[ing] all of the critical moments and choices of contemporary womanhood that are caught up in the two metanarratives of decline/backlash or progress/renewal […] without explicitly taking sides for one of the two.«[124] *Chick lit* sei außerdem immer schon ebenso sehr ein Marketingphänomen wie ein kulturelles Phänomen gewesen und daher auch weitgehend als Label bzw. »umbrella term for a heterogenous group of books«[125] zu verstehen.

Der Labelbegriff bzw. auch die Unterscheidung zwischen dem ›guten‹ Genre und dem ›schlechten‹ Label tauchen in Zusammenhang mit der *chick lit* immer wieder auf – sowohl in engeren als auch in weiteren Definitionen. Während Annette Peitz *chick lit* noch als einen Markennamen betrachtete und Jennifer Weiner angab, das sexistische Label und die dazugehörigen Vermarktungsstrategien in Kauf zu nehmen, weil sie dabei helfen würden, ihre Bücher an die Leser*innen zu bringen, weist Stephanie Harzewski darauf hin, dass *chick lit* als Label bei Verleger*innen aufgrund einer Marktsättigung mittlerweile in Ungnade gefallen sei[126]:

> The media's overuse of the chick lit label has claimed texts as chick lit retroactively though they may contain only a few facets of the formula. The *chick lit* appellation labels, sometimes erroneously, the work as entertainment reading and its writer as commercial and invokes the negative values charged to this classification. The critic who wishes to present a taxonomy of this popular genus confronts a daunting categorical concern: the task raises the question of what recent fiction by women featuring a female protagonist or a cast of women characters is *not* chick lit.[127]

Harzewski bringt hier zwei Diskursstränge zusammen, die immer noch zu oft separat gedacht werden: die Ausweitung des Genres und die Brandmarkung des Labels. Da bezogen auf *chick lit* trotz mehrmaliger Resignifikationsversuche die negativen Konnotationen überwiegen, stellt sich einerseits die Frage nach der Zukunft der *chick lit*

---

123 Ebd., S. 33.

124 Ebd., S. 19.

125 Ebd., S. 35.

126 »›[C]hick lit‹ as a label is unpopular with publishers because of a market saturation that produced a large number of inferiorly written novels.« Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 22.

127 Ebd., S. 124; Hervorhebung im Original.

als Label für ein bestimmtes Genre, andererseits aber auch jene nach der ›Bestimmtheit‹ und Legitimation des Genres generell.[128] Die Tendenz, sämtliche zeitgenössische (und teilweise ja auch ältere) Literatur von und über Frauen* als *chick lit* zu bezeichnen, deutet auf die Ersetzung des alten Begriffs der Frauenliteratur durch den neueren der *chick lit* hin. Dieser orientiert sich dabei, genauso wie der Vorgängerterminus, nicht mehr an inhaltlichen oder stilistischen Kriterien, sondern primär am – oft ›natürlich‹ gedachten – Geschlecht der Autorinnen, Protagonistinnen und Leserinnen. Abgesehen von dem dadurch reproduzierten inhärenten Sexismus, birgt solch eine Definition der *chick lit* aus literaturwissenschaftlicher und insbesondere gattungstheoretischer Sicht die Gefahr der Redundanz. »Since any definition becomes a non-definition once the scope of a term becomes too broad«,[129] wie Heike Mißler bereits anmerkte. Die Wegentwicklung von der anfänglichen *Chick-lit*-Formel, die noch eng an Figurenpersonal und Plotlines angelehnt war, lässt sich besonders anschaulich an der inflationären Subgenrebildung beobachten. Manchen Subgenres kann, so die These im nachfolgenden Exkurs, sogar ein subversives Potenzial zugeschrieben werden, da sie nicht nur einer engen Definition des *Chick-lit*-Genres, sondern auch der Minimaldefinition als fiktionale Literatur von, über und/oder für Frauen* entgegenlaufen.

2.2 *Recovery*: (Dis-)Kontinuitäten anglo-amerikanischer *chick lit*

> »[T]he archaeological strategy of recovery does more than expand the archive; it also asks how the archive […] got established in the first place as a Eurocentric framework« (F 510)

Bereits in Zusammenhang mit den engeren Genredefinitionen (vgl. Kap. 2.1.2.1) wurde angemerkt, dass zahlreiche Subgenres entstanden sind, was schließlich auch zu einer Ausweitung der ursprünglichen Genrekonfiguration geführt hat (vgl. Kap. 2.1.2.2). Subgenrebildung ist nicht ungewöhnlich für Unterhaltungsliteratur und spricht für deren Anpassungsfähigkeit; sie kann jedoch auch die Gefahr bergen, ein Genre allzu sehr zu verwässern. *Chick lit* wurde zunächst in ausgeschriebenen Wettbewerben der *Romance Writers of America* als akzeptiertes Subgenre für Manuskripteinsendungen angegeben. Autor*innen fühlten sich bei der Preisvergabe durch Kommentare der Preisrichter*innen wie: »[W]hat is this? Some sort of women's fiction or something?«,[130] jedoch benachteiligt. Auch deren Kritik daran, dass der Held in den ersten zehn Seiten immer noch nicht auftauche, zeigte an, dass *chick lit* nicht ganz mit den *Romance*-Gepflogenheiten konform zu gehen schien. Kristin Ramsdell fasst den Unterschied in ihrem *Romance-Fiction*-Handbuch folgendermaßen zusammen:

---

128 Vgl. Sarah Rasmusson: »Chick Lit«. In: Claudia A. Mitchell/Jacqueline Reid-Walsh (Hg.): *Girl Culture: An Encyclopedia*. 2 Bde. Bd. 1. Westport: Greenwood 2007, S. 227-234, hier S. 232f.

129 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 26.

130 O.A.: »Chick Lit Roots«. In: *contemporaryromance.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20161014234628/http://contemporaryromance.org/about/chick-lit-roots/ [1.10.2021].

> Unlike the Romance genres, in which the focus is on the romantic relationship between the two protagonists and a satisfactory ending is required, in Chick Lit and its many spin-offs (e.g. suspense Chick Lit, paranormal Chick Lit, teen Chick Lit, Christian Chick Lit), the focus is not necessarily on the romance and even when it is, the man involved may simply be Mr. Right Now, instead of Mr. Right.[131]

Das Zitat zeigt zweierlei auf: erstens, dass es ein Bedürfnis gab, *chick lit* von der *romance* abzugrenzen und sie nicht mehr als deren reguläres Subgenre zu führen. Das Ergebnis dieses Ausdifferenzierungsprozesses fand auf besonders anschauliche Weise in die *Fiction-Island*-Karte des Schriftstellers Jasper Fforde Eingang, auf der sich zahlreiche Genres und Subgenres als voneinander abgegrenzte Gebiete visualisiert finden. Auch die *chick lit* hat darauf ihr eigenes Territorium – eine Nebeninsel im Nordwesten – inne, das durch die »Bridget Jones Straits« von der *romance* abgetrennt, jedoch gemeinsam mit dieser der *women's fiction* untergeordnet ist.[132] Ramsdells Abgrenzung zwischen *romance* und *chick lit* im obigen Zitat weist zweitens aber auch darauf hin, dass Letztere dabei war, zahlreiche Subgenres auszubilden. Umgelegt auf ›Genreterritorien‹ hieße das, dass eine *Fiction-Island*-Karte problemlos auch für die *chick lit* allein angefertigt werden könnte: mit den Urtexten von Fielding und Bushnell als ihrem Herzstück, umgeben von thematischen Subgenres wie der *working girl*, *glamour* oder *paranormal chick lit* sowie von jenen, an den Lebensabschnitten ihrer Autor*innen, Protagonist*innen und Leser*innen orientierten Subgenres wie der *teen chick lit*, *mommy lit* oder *hen lit*; die zerklüfteten Künstenregionen und vorgelagerten Inselchen – von denen die *chick lit* bei Fforde eines besetzt – würden hingegen die Namen von umstritteneren Subgenres wie der *lad lit*, *chick nonfiction*, *queer* oder *ethnic chick lit* tragen.

Die inflationäre Subgenrebildung der *chick lit* zeigt den großen kommerziellen Erfolg des Genres an, trug unter Umständen aber auch zum Ausfransen der Genrekonfiguration bei – ähnlich wie zuvor eine zu starke Ausweitung der *romance* durch die *chick lit* befürchtet wurde. In der Forschungsliteratur fand dies bislang kaum Berücksichtigung; einzig Sarah Rasmusson deutet die Entwicklung zahlreicher neuer *Chick-lit*-Subgenres – sie nennt die Beispiele *latina lit*, *mommy lit*, *southern chick lit*, *christian chick lit*, *vampire chick lit*, *murder mystery chick lit*, *›suburbanista‹ chick lit* und *yoga chick lit* – als ein mögliches Anzeichen für den Anfang vom Ende: »Finally, the end of chick lit's reign might be signaled by its many new subgenres.«[133] Dieser Gedanke, der bei Rasmusson nicht näher erläutert wird, soll im Folgenden aufgegriffen und weitergedacht werden, indem häufig angesprochene, aber bislang nicht zueinander in Beziehung gesetzte Subgenres[134] einem Systematisierungsversuch unterzogen werden. Dabei handelt es sich insofern um eine *recovery*, als die *chick lit* von ihren Rändern, den Subgenreaus-

---

131 Kristin Ramsdell: *Romance Fiction: A Guide to the Genre*. 2. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2012, S. 53.

132 Vgl. Jasper Fforde: »The Map of Fiction Island« [aus *One of our Thursdays Is Missing*, dem sechsten der *Thursday-Next*-Bücher von Jasper Fforde]. In: *jasperfforde.com* (2011), www.jasperfforde.com/more/images/map.jpg [1.10.2021].

133 Rasmusson: »Chick Lit« (2007), S. 233.

134 Subgenreaufzählungen und Listen finden sich bspw. in Rebecca Vnuk: »Collection Development ›Chick Lit‹: Hip Lit for Hip Chicks«. In: *Library Journal* (15.7.2005), https://web.archive.org/web/20101201234015/www.libraryjournal.com/article/CA623004.html [1.10.2021]; Ferriss/Young: »In-

läufern her betrachtet wird. Besonderes Augenmerk wird dabei auf jene subversiven Subgenres (*lad lit*, *chick nonfiction*, *ethnic chick lit*) gelegt, die sogar einer Minimaldefinition von *chick lit* zuwiderlaufen und dadurch ihren Konstruktionscharakter ausstellen (vgl. Kap. 2.2.1). Der durch die inflationäre Subgenrebildung wie auch durch eine zunehmende sexismussensibilisierte Brandmarkung der *chick lit* begünstigte und vielfach ausgerufene Tod des Genres wird ebenfalls von den Rändern etwaiger Nachfolgegenres oder vielmehr -labels (*misery* und *grip lit*, *clit lit*) her analysiert (vgl. Kap. 2.2.2). Deren bislang von der Forschung weitgehend ausgeklammerte Relationen zur *chick lit* und insbesondere auch zum übergeordneten Frauenliteraturdiskurs deuten auf den Stereotypen reproduzierenden Charakter eines geschlechtsspezifischen, sexualisierten und nicht zuletzt auch ethnisch (un)markierten Literaturlabelings hin.

2.2.1 Inflationäre Subgenrebildung und subversive Tendenzen

Viele Subgenres fokussieren einen Bereich, der ohnehin als typisch für die *chick lit* gilt, stärker, beispielsweise steht in der *working girl lit* (auch *workplace tell-all*, *hack lit*) vor allem der Arbeitsplatz im Mittelpunkt, in der *glamour lit* (auch *park avenue lit*, *gossip lit*, *famous lit*) hingegen ein gehobener Lebensstil und in der *raunchy chick lit* (auch *clit lit*) Sexualität. Diese Art von Subgenres übt zumeist keinen nennenswerten Einfluss auf die Genrekonfiguration aus, da sämtliche wesentlichen Merkmale der *Chick-lit*-Formel erhalten bleiben und sich allenfalls deren Gewichtung verschiebt. Bei anderen Subgenres wie der *mystery*, der *paranormal* oder *vampire chick lit* werden Elemente, die für andere Genres kennzeichnend sind, mit der *chick lit* kombiniert. Es handelt sich weniger um neue Subgenres als vielmehr um bestehende Genres, die gekreuzt werden, wobei das Verhältnis unterschiedlich ausfallen kann: Entweder werden einige *Chick-lit*-Elemente in Kriminal- oder übersinnlichen Romanen übernommen oder aber *Crime-*, *Mystery-* oder *Paranormal*-Elemente finden umgekehrt Eingang in die *chick lit*, wodurch eine größere Leser*innenschaft angesprochen werden kann. Darüber hinaus haben sich viele Subgenres herausgebildet, die nicht nur ein bestimmtes *Chick-lit*-Element stärker betonen oder Charakteristika anderer Genres übernehmen, sondern die der ursprünglichen Genrekonfiguration in verschiedenen Punkten entgegenlaufen. Diese ›subversiven‹[135] Subgenres lassen sich relativ gut anhand von klassischen W-Fragen eruieren (vgl. Tab. 12), da sich die schwerwiegendsten Veränderungen auf folgende Marker beziehen:

- auf das Personal, insbesondere die Protagonist*innen bzw. deren Geschlecht, sexuelle Orientierung, Herkunft, Alter und Familienstand (Wer?),
- auf deren um Karriere, Konsum und soziale Kontakte kreisenden Alltag (Was?),

troduction« (2006), S. 5f.; Cathy Yardley: *Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel*. New York: Thomas Dunne Books 2006, S. 17-28.

135 ›Subversiv‹ wird hier in einfache Anführungszeichen gesetzt, um zu verdeutlichen, dass nur insofern von einer Subversion gesprochen werden kann, als von einem eng definierten Genreprototypen ausgegangen wird, der sich in der Praxis – zumindest im Umfeld der populäreren Titel – wohl kaum so findet. Sowohl die Bezeichnung »›prototypische‹ chick lit« als auch die Rede von »›subversiven‹ Subgenres« sind als vereinfachte Abstraktionen zu verstehen, die dazu dienen, in der Praxis komplexer ausfallende Tendenzen zu veranschaulichen und zu systematisieren.

- auf deren Beweggründe und Ziele (Warum?),
- auf den Schauplatz der Geschichte (Wo?) oder aber auf
- die übergeordnete Gattung (Wie?).

Tab. 12: ›Subversive‹ Chick-lit-Subgenres

W-Frage	Marker	›prototypische‹ *chick lit*	›subversive‹ Subgenres
Wer?	Geschlecht	weiblich (cis)	männlich (cis), z.B. *lad lit*, *frat lit*
	sexuelle Orientierung	heterosexuell	lesbisch/bisexuell, z.B. *queer lit*
	Herkunft	Westen/globaler Norden	ethnisierte/migrantisierte, z.B. *ethnic chick lit*
	Alter	20 bis 40 Jahre	Teenager, z.B. *young adult chick lit*, *teen chick lit* Cis-Frauen um die/über 40, z.B. *hen lit, lady lit*
	Familienstand	alleinstehend kinderlos	sich verehelichend/verheiratet, z.B. *bride lit* den Ehepartner verlierend/verwitwet, z.B. *widow lit* Schwanger-/Mutterschaft, z.B. *mom(my)/mum lit*
Was?	Karriere	Medienbranche	berufliche und/oder private Um- bzw. Neuorientierung, z.B. *nanny lit*, *yoga chick lit*
	Konsum	Mode und Lifestyle	Abkehr von Konsum, z.B. *recessionista lit*, *farm/regio chick lit*
	soziale Kontakte	Ausgehen und Sex	voreheliche Enthaltsamkeit, z.B. *amish*, *christian/church chick lit*, *muslim chick lit*
Warum?	Partner*innensuche	Mr. Right	Ms. Right/Ms. Right Now, z.B. *lad lit*, *queer lit*
Wo?	Wohn-/Arbeitsort	Großstadt Westen/globaler Norden	Land/Vorort, z.B. *farm/regio chick lit* Osten/globaler Süden, z.B. *ethnic/global chick lit*
Wie?	Gattung	fiktional unterhaltend/populär	nicht fiktional, z.B. *chick nonfiction* literarisch, z.B. *literary chick lit*

Manche dieser Subgenres wie die *bride, mom, hen/lady* oder *widow lit* können als eine Art chronologische Weiterentwicklung der *chick lit* betrachtet werden, da die Protagonist*innen älter geworden und mit neuen Herausforderungen konfrontiert sind: »The focus now tends to be on slightly more serious life issues instead of shoes. As yesterday's Chick Lit fans have matured and diversified their interests, there has also been quite a branching out«,[136] so Rebecca Vnuk. Solch ein Narrativ, demzufolge die *chick lit* zusammen mit ihren Leserinnen ›erwachsen‹ geworden sei, kann in mehrerlei Hinsicht hinterfragt werden. Zum einen sind ernsthafte Themen weder eine Frage des Alters noch müssen sie mit einer Verehelichung oder Familiengründung einher-

136 Rebecca Vnuk: »Women's Fiction«. In: Cynthia Orr/Diana Tixier Herald (Hg.): *Genreflecting: A Guide to Popular Reading Interests.* 7. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2013, S. 253-271, hier S. 256.

gehen. Zum anderen ist nicht bewiesen, dass ausschließlich junge Frauen* im Alter der Hauptcharaktere *chick lit* konsumieren. Für die jeweiligen Subgenres scheint aber jedenfalls das fortgeschrittene Alter oder vielmehr der veränderte Lebensabschnitt der Protagonistinnen – vom Singledasein in die Rolle der Ehefrau und/oder Mutter usw. – ausschlaggebend zu sein, da er aus verlegerischer und buchhändlerischer Perspektive einem beträchtlichen Teil der Hauptkäuferinnenschaft entspricht. Dieses Argument wird auch in umgekehrter Weise nutzbar gemacht. Mit der *young adult chick lit* (auch *teen chick lit*, *chick lit jr.*), in der jüngere Versionen der typischen *Chick-lit*-Protagonist*innen angetroffen werden können, sollten die Töchter der früheren Zielgruppe als Leserinnen erschlossen werden.[137] Die Spannweite des ursprünglich vor allem von Single-Frauen* in ihren 20ern und 30ern handelnden Genres hat sich, bezogen sowohl auf das Alter der Protagonist*innen in der *chick lit* als auch auf das Alter der Zielgruppe, vergrößert, und zwar in beide Richtungen: Sowohl *chick lit* über/für junge Erwachsene als auch *chick lit* über/für verheiratete Frauen*, Mütter und Frauen* über 40 profilierte sich zunehmend am Literaturmarkt.

In wiederum anderen Subgenres fand beispielsweise ein Wechsel des Personals in Bezug auf die sexuelle (*queer chick lit*, *lesbian chick lit*, *chick-on-chick-lit*) oder die religiös-spirituelle Orientierung (*amish*, *christian*, *church* oder *muslim chick lit*) statt und/oder es verschob sich der Schauplatz von der Stadt auf das Land (*farm lit*, *regio chick lit*). Solche Variationen wirken sich in unterschiedlicher Weise auf die Genrekonfiguration aus: Queere *chicks* suchen keinen Mr. und auch nicht zwingend eine Ms. Right und liefern damit einen Alternativentwurf zur vermeintlich natürlichen Progression des Singlelebens in der Großstadt, wie sie in Subgenres wie der *bride*, *mum*, *hen* und *lady lit* oft präsentiert wird. Religiöse *chicks* bringen einen etwas anderen Wertekatalog mit und verzichten mitunter während der Partnersuche auf sexuelle Kontakte. Auf dem Land gibt es weniger Shopping- und Datingmöglichkeiten und auch die Karrieren sehen häufig anders aus. Das sind Beispiele für Veränderungen, die anzeigen, dass die *Chick-lit*-Definition einer Ausweitung bedurfte, die, wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, auch laufend vorgenommen wurde.

Einige Subgenres gehen zudem über solche inhaltlichen Verschiebungen und Variationen hinaus. Bei der *lad lit* findet auf der Ebene der Vermarktung und Rezeption eine Art *gender bender*[138] (vgl. Kap. 2.2.1.1) statt, da, wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit (vgl. Kap. 1.1) erläutert, traditionell nur die Literatur von Frauen* nach deren Geschlecht benannt wurde und nach wie vor wird:

> *Lad lit* nun nicht nur als solche zu benennen, sondern sie, um vom ökonomischen Erfolg der *chick lit* zu profitieren, als deren Subgenre auszuweisen, stellt die vermeintliche Un-

---

137 Das Erscheinen eines eigenen *Teen-chick-lit*-Guides legt nahe, dass es sich um eine sehr lukrative Zielgruppe handelt(e). Vgl. Christine Meloni: *Teen Chick Lit. A Guide to Reading Interests*. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2010.

138 Im Oxford Living Dictionary wird ein *gender bender* folgendermaßen definiert: »A person who defies or challenges traditional notions of gender, especially with respect to dress or behaviour.« O.A.: »gender bender«. In: *Lexico.com* (o.D.), https://www.lexico.com/definition/gender_bender [1.10.2021]. Hier bezieht sich die Bezeichnung nicht auf eine Person, sondern auf ein Genre.

markiertheit der Literatur von/über Männer(n)* sowohl auf terminologischer als auch auf gattungstheoretischer Ebene als Konstruktion aus.[139]

Bei der *chick nonfiction* wird hingegen nicht das Geschlecht bzw. die geschlechtsspezifische Benennungspraxis generell, sondern die Gattung ›ausgedehnt‹ *(genre bender)*, indem nicht mehr nur fiktionale, sondern auch faktuale Literatur wie (Auto-)Biographien, Kochbücher und Ratgeber mit dem Label *chick* versehen werden (vgl. Kap. 2.2.1.2). In beiden Fällen kommt es zu einer Aufhebung der Minimaldefinition von *chick lit* als Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen*, was für eine Genrekonfiguration problematisch sein kann.

Das dritte subversive Subgenre, auf welches im Folgenden näher eingegangen wird, ist die sogenannte *ethnic chick lit* (vgl. Kap. 2.2.1.3). Im Gegensatz zur *lad lit* und *chick nonfiction* sprengt sie weder die Kategorie Frau* *(chick)* noch die Gattung der fiktionalen Literatur *(lit)*, sondern vielmehr das Entstehungs- und Herkunftsnarrativ der *chick lit*, indem eine Art *racebending*[140] betrieben wird. Obgleich *ethnic chick lit* und insbesondere *sistah lit* von, über und/oder für afroamerikanische Frauen* der prototypischen anglo-amerikanischen *chick lit*, chronologisch betrachtet, um ein paar Jahre vorausging, wird sie weitaus seltener als Vorläuferin oder Prototyp denn als Subgenre angeführt. Dies vermittelt ein verzerrtes Bild der *chick lit* als dezidiert *weißes* Genre, das erst nach und nach von Autor*innen/für Leser*innen mit nicht*weiß* gelesener Ethnizität erschlossen wurde.

Diese Entwicklungen weisen zum einen darauf hin, dass versucht wurde, den großen Erfolg des *Chick-lit*-Labels für andere, weniger erfolgreiche Sparten zeitgenössischer Literatur wie *lad lit* oder Sachbücher von, über und/oder für Frauen* nutzbar zu machen. Zum anderen zeigt der Fall des vermeintlichen Subgenres der *ethnic chick lit* auf, dass die *Chick-lit*-Tradition auch im Nachhinein noch verändert, und zwar *weiß* gemacht, wurde.

2.2.1.1 Gender bender: *lad lit*

Lad lit (seltener auch *lads literature*, *bloke lit*, *dick lit*, *dude lit*) – »A literary genre that features books written by men and focusing on young, male characters, particularly those who are selfish, insensitive, and afraid of commitment.«[141] – wurde paradoxerweise

---

139 Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018), S. 7; Hervorhebung im Original.

140 Bei *racebending* handelt es sich um einen Protestbegriff, der 2009 im Zuge der Castingentscheidungen für die Realverfilmung der US-amerikanischen Fantasy-Zeichentrickserie *Avatar: The Last Airbender* (2005-2008) geprägt wurde. Die Hauptrollen asiatischer oder Inuit-Herkunft wurden im Film mit *weißen* Schauspieler*innen besetzt. Die Anführer*innen des Protests gründeten die Interessensvertretung und gleichnamige Begleitwebsite *racebending.com* – der titelgebende Begriff »refers to situations where a media content creator (movie studio, publisher etc.) has changed the race or ethnicity of a character«. O.A.: »What is ›racebending‹?«. In: *racebending.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200317110912/www.racebending.com/v4/about/what-is-racebending/ [1.10.2021]. Hier bezieht sich die Bezeichnung nicht in erster Linie auf eine Figur, sondern auf das *Chick-lit*-Genre, das auf Basis eines ausschließlich *weißen* Figurenpersonals definiert wurde.

141 Diese Kurzdefinition findet sich sowohl auf der Website Wordspy als auch auf der *Social-reading*-Plattform Goodreads. Vgl. o.A.: »lad lit«. In: *wordspy.com* (24.2.2004), https://web.archive.org/web/20201024103940/https://wordspy.com/index.php?word=lad-lit [1.10.2021]; o.A.: »Genres. Lad

ebenso als Gegenstück wie auch als Subgenre der *chick lit* definiert. Das legt beispielsweise diese vage Aussage von Ferriss/Young nahe:

> Finally, even the presumed absolute boundary of gender has been traversed with the advent of »lad lit« (or »dick lit«), including novels by Nick Hornby, Scott Mebus, and Kyle Smith. […] Although not nearly as successful as its sister genre, lad lit represents the extent of chick lit's remarkable ability to transform itself into new varieties.[142]

Ferriss/Young bezeichnen die *lad lit* gleichsam als komplementäres ›Brudergenre‹, wodurch eine gewisse Gleichwertigkeit bzw. wechselseitige Entsprechung nahegelegt wird, und als Ausdehnung bzw. Variante der *chick lit*, was eher auf Unterordnung und Adaption hindeutet. Erstere Definition wird beispielsweise von Imelda Whelehan gestützt, derzufolge es in der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur nur zwei Seiten gebe: *chick lit* und *lad lit*.[143] Elaine Showalter spricht in Bezugnahme auf den *Low-end*-Markt der 1990er Jahre, in dessen Umfeld das *Lad-lit*-Label kreiert wurde, von einem »masculine equivalent of the Bridget Jones phenomenon«[144] und im *Urban Dictionary* wird *dick lit (lad lit)* ebenso als »[t]he opposite of chicklit books«[145] und »[b]asically, the male equivalent of chick lit« definiert: »Books aimed at young men, typically with lots of action, adventure, and explosions.«[146]

Cathy Yardley legt in ihrem *Chick-lit*-Manual, in dem *lad lit* – »the humor and angst of Chick Lit, told from a male point of view«[147] – in der Rubrik »Brave New Chicks – New Trends in Chick Lit« zu finden ist, hingegen eine Definition als Subgenre nahe. Ebenso widmet Christine Meloni in ihrem *Teen-Chick-Lit*-Guide der *lad lit* ein Kapitel[148] und die Fanwebsite chicklit.co.uk eine eigene Rubrik, die folgendermaßen beginnt: »Now, it seems men are getting in on the act and in some cases, doing it better.«[149] Diese zeitliche Einordnung – *lad lit* folgt der *chick lit* – und auch dass *lad lit* auf der Website anderen *Chick-lit*-Subkategorien wie *thriller chicks*, *literary chicks* und *nonfiction* nebengeordnet wird, legt ebenfalls eine Definition als Subgenre nahe. Dass männliche* Autoren das Genre, kaum begonnen, angeblich schon besser meistern sollten als ihre weiblichen* Kolleginnen, erinnert an die Bewertung der jungen Gattung Roman, der auch erst in Männerhand Prestige zugesprochen wurde (vgl. Kap. 1.1.1.1).

Lit«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074542/https://www.goodreads.com/genres/lad-lit [1.10.2021].

142 Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 6f.

143 Vgl. Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 61.

144 Elaine Showalter: »Ladlit«. In: Zachary Leader (Hg.): *On Modern British Fiction*. Oxford et al.: Oxford UP 2002, S. 60-76, hier S. 60.

145 [Blue~Flame]: »dick lit«. In: *Urban Dictionary* (27.2.2010), https://web.archive.org/web/20201017104150/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dicklit [1.10.2021].

146 [Darth Ridley]: »dick lit«. In: *Urban Dictionary* (1.1.2007), https://web.archive.org/web/20201017104150/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dicklit [1.10.2021].

147 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 24.

148 Vgl. Meloni: *Teen Chick Lit*, Kap. 6, S. 159-169.

149 O.A.: »ladlit«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20030601232145/http://chicklit.co.uk:80/ladlit.asp [1.10.2021].

Rocío Montoro äußert sich gegenüber beiden Einordnungen der *lad lit* – sowohl jener als *Chick-lit*-Subgenre als auch jener als *Chick-lit*-Äquivalent – kritisch und spricht sich generell für eine weitere Differenzierung aus. Sie möchte Autoren wie Nick Hornby, Scott Mebus und Kyle Smith nicht demselben Genre zugeordnet wissen wie Chris Dyer (Ps. v. Christopher Santos), Alex Coleman (Ps. v. Damien Owens), Patrick Sanchez, Matt Dunn und Mike Gayle. Letztere unterscheiden sich laut Montoro von Hornby und Co. in mehrerlei Hinsicht. Zum einen publizieren manche von ihnen unter einem Pseudonym, das in Bezug auf das Geschlecht uneindeutig ist (z.B. Chris oder Alex), zum anderen werde die *Chick-lit*-Thematik zwar auch (z.B. Matt Dunns *Ex-Girlfriends United*, 2008), aber nicht immer auf Männer* umgemünzt. Oft stünden wie bei der *chick lit* junge Frauen* im Mittelpunkt (z.B. Patrick Sanchez' *Girlfriends*, 2001; Chris Dyers *Wanderlust*, 2003).[150] In Zusammenhang mit solchen Romanen scheint es Montoro gerechtfertigt, *lad lit* als Subgenre der *chick lit* anzusehen, was insofern nachvollziehbar ist, als sich nur das Geschlecht der Autor*innen, manchmal auch der Protagonist*innen, nicht jedoch die Themen der Geschichten ändern. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, dass es Montoro auch und vielleicht sogar primär um eine qualitative Unterscheidung zwischen ersterer und letzterer Autorengruppe geht, wobei ihr zufolge Hornby und Co. (im Gegensatz zur *chick lit*) der *literary* und nicht der *genre fiction* zuzuordnen sind. Dieser Forderung nach einer qualitativen Differenzierung innerhalb der von Männern* verfassten Gegenwartsliteratur – die ›schlechteren‹ Romane, die laut Montoro oft weibliche* Protagonistinnen einsetzen, sind *lad lit* und damit quasi männliche* *chick lit*, die ›besseren‹ einfach Literatur – beinhaltet auch ein implizites Qualitätsurteil über die *chick lit* und über Literatur von, über und/oder für Frauen* generell, da diese offenbar keiner analogen Differenzierung in *literature* oder *literary fiction* und *genre fiction* bedarf.

Während in den bisher genannten Definitionsversuchen die Frage danach im Mittelpunkt stand, ob *lad lit* nun eher ein Subgenre oder ein Äquivalent der *chick lit* darstelle, dreht Chris Baldick in seiner Definition im *Oxford Dictionary of Literary Terms* diese Fragestellung um; und zwar hebt er hervor, dass *lad lit*, die er ebenfalls primär an Nick Hornby, aber auch an Autoren wie Tony Parsons, Tim Lott und Mike Gayle festmacht, ein eigenständiges, bereits vor der *chick lit* entstandenes Genre sei:

> A marketing term of the 1990s in Britain, referring to a new kind of popular fiction concerning the ›lad‹ of that period, a supposedly carefree hedonist devoted to football, beer, music, and casual sex: a figure created in contrast to the feminist-defined ›New Man‹ of previous decades. Some publishers believed that such fiction would open up a lucrative new lad readership, but they discovered that although lads bought glossy magazines pitched to them at the time (Arena, FHM, Loaded), they hardly ever bought books. […] Since British lad lit arrived in the USA slightly later than the more successful first wave of chick lit, it was mistakenly believed to be a backlash against the *Bridget Jones* phenomenon; in fact the correct answer to the question »which came first, the chick or the lad?« is: the lad.[151]

150 Vgl. Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 13.

151 Chris Baldick: »Lad Lit«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 195. Der Artikel entspricht eins zu eins jenem in der Ausgabe aus dem Jahr 2008.

Die von Baldick aufgestellte Original (*lad lit*)-Kopie (*chick lit*)-Hypothese (vgl. auch Kap. 2.1.1.2) ist, wenn man sich die Publikationsjahre der Genreprototypen – Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) und Hornbys *High Fidelity* (1995)[152] – anschaut, durchaus plausibel und wird sogar noch plausibler, wenn Hornbys autobiographischer, in Tagebuchform verfasster Roman *Fever Pitch* (1992) als ›Anfangspunkt‹ in Betracht gezogen wird. Dennoch dürfte die Annahme, dass die *lad lit* der *chick lit* vorausging, schwer zu verifizieren sein, da es sich bei sogenannten Urtexten vielmehr um nachträgliche Konstruktionen als um präzise ›Geburtsdaten‹ von Genres handelt. Fieldings *Bridget Jones* wie auch Bushnells *Sex and the City* erschienen in Romanform zwar nach *High Fidelity*, gingen diesem als Kolumnen jedoch voraus (vgl. Kap. 1.3, S. 104). Zudem wurden bereits frühere *Chick-lit*-Publikationen wie der Roman *Waiting to Exhale* (1992) der afroamerikanischen Autorin Terry McMillan[153] oder Marian Keyes' *Watermelon* (1995)[154] ausgemacht.[155] Eine ähnliche Beweisnot besteht auch für die Genrebezeichnungen bzw. Labels. Selbst wenn bewiesen werden könnte, dass *lad lit* vor *chick lit* als Bezeichnung für ein bestimmtes Literaturgenre in Verwendung war, müsste der Terminus *chick lit* deswegen noch nicht zwingend eine Reaktion auf *lad lit* gewesen sein.[156] Das vermeintliche Original-Kopie-Verhältnis von *lad* und *chick lit* erfährt im *Oxford Companion to English Literature*, für dessen literaturtheoretische Beiträge ebenfalls Baldick zuständig war, seinen Höhe- oder vielmehr Nullpunkt. Es findet sich darin zwar ein Artikel zur *lads' literature*, dem bereits terminologisch – durch die Ausschreibung von *literature* – höhergestellten »equivalent of ›chick lit‹«,[157] jedoch keiner zur *chick lit*. Diese Asymmetrie überrascht umso mehr, als Hermione Lee in ihrem den *Companion* einleitenden Essay bereits auf der ersten Seite das Phänomen *chick lit* anspricht: »Bookshops organize their stock by genre – biography, travel, gardening – and publishers

---

152 Nick Hornby ist in allen hier zitierten *Lad-lit*-Quellen der erste Autor, der genannt wird. Auf der *Social-Reading*-Plattform *Goodreads*, deren *Lad-lit*-Liste von seinen Büchern dominiert und angeführt wird, ist sein Roman *High Fidelity* (1995) mit klarem Vorsprung *Lad-lit*-Titel Nr. 1. Er wurde 26-mal als *lad lit* kategorisiert; der zweitplatzierte Titel *About a Boy*, ebenfalls von Hornby, weist schon nur mehr 17 *Lad-lit*-Markierungen auf. Insgesamt befinden sich sieben Titel von Hornby im *Lad-lit*-Regal auf Goodreads. Vgl. o.A.: »Popular Lad Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075222/https://www.goodreads.com/shelf/show/lad-lit [1.10.2021].

153 Vgl. Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006).

154 Vgl. Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016), S. 241.

155 Auf Wikipedia fand sich bis August 2021 der Hinweis: »Chick lit critics generally agreed that British author Catherine Alliott's *The Old Girl Network* (1994) was the start of the chick lit genre and the inspiration for Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* (1996)«. Wikipedia: »Chick lit« (11.8.2021), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=1038260365 [1.10.2021]. Diese Behauptung konnte ich nicht verifizieren, da Alliotts Roman in keinen mir bekannten Sekundärtexten als Genreprototyp genannt wird; auch nicht in Whelehans *Bridget Jones's Diary* (2002), das auf Wikipedia als Quelle für diese Behauptung angegeben wird.

156 Der Word Spy McFedries führt als früheste Zitation für *lad lit* das Jahr 1995 an. Vgl. Word Spy: »lad lit« (24.2.2004). Als früheste Zitation für *chick lit* im Sinne von zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen* wird das Jahr 1996 angeführt. Vgl. o.A.: »chick lit«. In: *wordspy.com* (erstellt: 19.10.1999; zuletzt aktualisiert: 30.4.2002), https://web.archive.org/web/20201017085017/https://wordspy.com/index.php?word=chick-lit [1.10.2021].

157 Chris Baldick: »Lads' Literature«. In: Dinah Birch/Margaret Drabble (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 7. Aufl. Oxford et al.: Oxford UP 2009, S. 566.

package fiction as brands (*horror, chick lit, *science fiction), like types of cereals or handcreams.«[158] Der fehlende Asterisk vor *chick lit* illustriert die nur schwer nachvollziehbare Leerstelle.

Einmal abgesehen von der Absurdität der Henne-und-Ei-Debatte, ob nun *chick lit* oder *lad lit* zuerst da war, kann festgehalten werden, dass der Erfolg des *Lad-lit*-Genres ausgeblieben ist. Nicht einmal der populärste Autor, Nick Hornby, konnte an den *Chick-lit*-Boom anknüpfen: »While Helen Fielding's Bridget Jones's Diary […], launched the chick-lit category after selling more than two million copies in hardcover and paperback, it took Hornby six titles in trade paperback to hit that level of sales.«[159] Als ein möglicher Grund dafür gilt, dass Männer* im Durchschnitt weniger lesen als Frauen*, weshalb sich auch keine eigene Marketingstrategie für sie lohne.[160] Wenn das *Lad-lit*-Label aber zum Einsatz kommt, was vereinzelt, wie beispielsweise auf amazon.co.uk,[161] immer noch geschieht, »the label isn't looked down on like its feminine counterpart«.[162] Dass Autorinnen, auch wenn sie auf hohem Niveau über Liebschaften, Familienleben und Mutterschaft schreiben, in eine »›literary chick lit‹ box« gesteckt werden, während Männer*, die über ähnliche Themen schreiben, mit »coming of age stories« oder »astute psychological realism«[163] angepriesen werden, weist auf den heute noch vorherrschenden doppelten Standard am Literaturmarkt hin: »Men who write first-person, social satire, such as Nick Hornby and David Nicholls and co, are compared to Chekhov, while women authors get pink covers and condescension.«[164]

Mitte der 2000er Jahre fand eine Art Revival zeitgenössischer ›Männerliteratur‹ statt, für die Warren St. John in der *New York Times* die Bezeichnung *fratire* vorschlug.[165] Dabei handelt es sich um eine meist politisch inkorrekte, hypermaskuline Variante der *lad lit*, die von Beginn an nicht als Subgenre, sondern als männliches* Pendant zur *chick lit* wahrgenommen wurde: »Fratire generally features male protagonists, usually in their twenties and thirties. It is characterized by masculine themes and could be

158 Hermione Lee: »Literary Culture and the Novel in the New Millennium«. In: Birch/Drabble (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature* (2009), S. 1-8, hier S. 1.

159 Natalie Danford: »Lad Lit Hits the Skids«. In: *Publishers Weekly* (29.3.2004), https://web.archive.org/web/20201016125909/https://www.publishersweekly.com/pw/print/20040329/30116-lad-lit-hits-the-skids.html [1.10.2021].

160 Vgl. ebd. Vgl. auch Jessica Reed: »Where's the ›Literary Lad Lit‹ Section?« In: *The Guardian* (8.11.2009), https://web.archive.org/web/20201017162802/https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/nov/08/literary-chick-lit-lad-lit [1.10.2021]; Baldick: »Lad Lit« (2015), S. 195.

161 O.A.: »Lad Lit Books«. In: *amazon.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024080950/https://www.amazon.co.uk/Lad-Lit-Fiction-Books/b?ie=UTF8&node=590930 [1.10.2021].

162 Chuck Sambuchino: »Women's Fiction, Chick Lit, and Other Thoughts on Labels«. In: *Writer's Digest* (29.9.2010), https://web.archive.org/web/20140821085406/www.writersdigest.com/editor-blogs/guide-to-literary-agents/womens-fiction-chick-lit-and-other-thoughts-on-labels [1.10.2021].

163 Reed: »Where's the ›Literary Lad Lit‹ Section?« (2009).

164 Kathy Lette zit. in Adam Sherwin: »Have we fallen out of love with chick lit?«. In: *Independent* (27.9.2011), https://web.archive.org/web/20200916150049/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/have-we-fallen-out-of-love-with-chick-lit-2361445.html [1.10.2021].

165 Vgl. Warren St. John: »Dude, Here's My Book«. In: *The New York Times* (16.4.2006), https://web.archive.org/web/20190630003507/https://www.nytimes.com/2006/04/16/fashion/sundaystyles/dude-heres-my-book.html [1.10.2021].

considered the male equivalent of chick lit.«[166] Das Genre, auch *frat lit* genannt, wurde durch die *New-York-Times*-Bestseller *I Hope They Serve Beer in Hell* (2006) von Tucker Max und *The Alphabet of Manliness* (2006) von Maddox (Ps. v. George Ouzounian) populär. Aufgrund des darin vermittelten Sexismus und der vorherrschenden Misogynie erntete das Genre heftige Kritik.[167] Im Gegensatz zur *lad lit* wird hier nicht von Literatur im Gegensatz zu *genre fiction* gesprochen, was einerseits am Genre (größtenteils *nonfiction*)[168] und andererseits auch daran liegen mag, dass die Autoren selbst keinen Anspruch auf Literarizität erheben. Ging es bei der *lad lit* noch ein Stück weit – durchaus nicht immer – um das Aufbrechen von Klischees, wie beispielsweise, dass Männer* keine Gefühle zeigen dürfen,[169] so werden in der *frat lit* genau solche Klischees bedient. Es waren zwar Romane beider Genres sehr erfolgreich, einen, wenn auch kurzfristigen Hype konnte jedoch nur die *frat lit* auslösen. Diese Art der Literatur – misogyne *nonfiction* – als Äquivalent und Gegenpol der *chick lit* zu betrachten, impliziert eine ganze Reihe von stereotypen Zuschreibungen – zuvorderst jene, dass es sich bei der Ausverhandlung von Heteroromantik und (Post-)Feminismen um *die* Frauenthemen schlechthin handle, und umgekehrt, bei Misogynie und Sexismus um *die* Männerthemen. Zudem werden über die Gleich- bzw. Gegenüberstellung von *fiction (chick lit)* und *nonfiction (frat lit)* jene tradierten Vorurteile bedient, die besagen, dass Männer*, einfach weil sie Männer* sind, lieber Sachbücher (›ernsthafte‹ Literatur) und Frauen* lieber Belletristik (›eskapistische‹ Literatur) lesen, oder auch, dass Autoren es sich leisten können, öffentlich mit ihren autobiographischen (oder autobiographisch inspirierten) Eskapaden zu prahlen, während Autorinnen im Zweifelsfall besser daran tun, den fiktionalen Gehalt ihrer Geschichten zu betonen.

---

166 Wikipedia: »Fratire« (22.4.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fratire&oldid=952464012 [1.10.2021]. Vgl. auch St. John: »Dude, Here's My Book« (2006); und James Harkin: »The return of the real man«. In: *Financial Times* (15.9.2006), https://www.ft.com/content/6c0ed12a-43b4-11db-8965-0000779e2340 [1.10.2021].

167 Vgl. Melissa Lafsky: »Misogyny For Sale: The New ›Frat-Lit‹ Trend«. In: *The Huffington Post* (6.6.2006), https://web.archive.org/web/20160209123411/www.huffingtonpost.com/melissa-lafsky/misogyny-for-sale-the-new_b_22313.html [1.10.2021]; Kira Cochrane: »Retrosexual, or just Misogynist?«. In: *New Statesman* (5.6.2008), https://web.archive.org/web/20190503202016/https://www.newstatesman.com/society/2008/06/cochrane-women-woman-long [1.10.2021].

168 Neben der satirischen Ratgeberliteratur erschien mit Harvey Mansfields *Manliness* (New Haven: Yale UP 2006) auch eine wissenschaftliche Publikation, die dem *Frat*-Trend nahesteht. Der Harvard-Professor für Regierung(-sführung) legt in seinem polarisierenden Buch dar, dass ›Männlichkeit*‹ – eine Eigenschaft, die mehrheitlich, aber nicht nur Männer* besäßen – in den westlichen Gesellschaften nicht mehr ausreichend geschätzt werde.

169 Imelda Whelehan stellt in Bezug auf Nick Hornbys Romane *Fever Pitch* und *High Fidelity* fest, dass »the protagonists demonstrate specifically masculine attitudes which reaffirm the gulf between male and female social and romantic aspirations, while also showing a much more tender and vulnerable side to men.« Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 61.

2.2.1.2 Genre bender: *chick nonfiction*

Diane Shipley präsentierte auf ihrem Blog eine Top-Ten-Liste von *nonfiction chick-lit* Titeln, die sie als plausible Genreausdehnung betrachtet: »After all, there's nothing to say that chick lit has to be *fiction*, is there?«[170] Die Tatsache, dass Mitbegründerinnen des *Chick-lit-*Genres wie die in Shipleys Liste erstplatzierte Marian Keyes zwischen fiktionalen (z.B. ihr Debüt *Watermelon*, 1995) und faktualen Texten (z.B. *Under the Duvet*, 2001) changieren, scheint dies zu bestätigen. Die Übertragung der Geschlechtsmarkierung *(chick)* auf Autobiographien ist insofern wenig überraschend, als viele *Chick-lit-*Titel durch die gewählte Erzählperspektive (z.B. Ich-Erzählerin, Tagebuchstil) ohnehin den Anschein erwecken, autobiographisch zu sein. *Chick-lit-*Autorinnen sind häufig in einem ähnlichen Alter wie ihre Protagonistinnen, auch Single oder jedenfalls nicht verheiratet und in der Medienbranche tätig »and they only concern themselves with drawing characters from a background similiar to the heroine's.«[171] Auf der einen Seite verleiht dies den Charakteren Glaubwürdigkeit und schafft beim Zielpublikum Identifikationspotenzial (vgl. Bridget Jones als *everywoman*, Kap. 1.3, S. 104), auf der anderen Seite verleitet es Kritiker*innen, »to see them as of no literary worth at all – as if they are simply confessional outpourings compressed on to the page«.[172] Teilweise wurde *Bridget Jones's Diary* sogar als eine Art Ratgeber und »a must-read for men«[173] interpretiert, was impliziert, dass der Roman etwas ›Wahres‹ über Frauen* an sich aussagt. Das wurde problematisch, als beispielsweise »Bridget's delight in receiving sexually charged emails from Daniel Cleaver was interpreted as something all women really enjoyed at work«[174] – ein Beispiel, das herausstellt, dass die realitätsnahen Elemente in *chick lit* unbedingt in Zusammenspiel mit der Situationskomik und der fiktionalen Gattung Roman gelesen werden sollten. Die *chick nonfiction*, so kann jedoch gefolgert werden, führte auf eine Weise aus, was der *chick lit* sowieso bereits unterstellt wurde, unter dem dünnen Schutzmantel der Fiktion zu tun.

Nach der Devise: »If it can be marketed to women with Chick Lit trappings, it will be marketed to women with Chick Lit trappings«,[175] wurden neben Autobiographien

---

170 Diane Shipley: »Top ten non-fiction chick lit«. In: *trashionista.com* (7.12.2006), https://web.archive.org/web/20071015212307/www.trashionista.com/2006/12/top_ten_nonfict.html [1.10.2021]; Hervorhebung im Original. In der ursprünglich genannten Reihenfolge (zuerst das zehntplatzierte Buch, zuletzt das erstplatzierte): 10. Suzanne Hansen: *You'll Never Nanny in this Town Again* (2005), 9. Robert und Jane Rave: *Conversations and Cosmopolitans* (2006), 8. Jancee Dunn R.: *But Enough About Me* (2006), 7. Bridget Harrison: *Tabloid Love* (2006), 6. Ayun Halliday: *Mama Lama Ding Dong* (2006), 5. Jo Elliott: *I'm Celibate… Get Me Out of Here* (2006), 4. Angela Nissel: *Mixed* (2006), 3. Marisa Acocella Marchetto: *Cancer Vixen* (2006), 2. Hillary Carlip: *Queen of the Oddballs* (2006), 1. Marian Keyes: *Under the Duvet* (2001).

171 Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 68f.

172 Ebd., S. 69.

173 Ebd., S. 64.

174 Ebd.

175 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

auch Kochbücher (teils in Verbindung mit autobiographischen Elementen, z.B. Keyes' *Saved by Cake*, 2012)[176] und Ratgeberliteratur[177] als *chick nonfiction* vermarktet:

> [N]on-fiction books have started to exploit colour, layout and typographical techniques to evoke the kind of values that Chick Lit book covers are meant to embody, such as female identity, consumerism or body issues. It can be argued, therefore, that the particular combination of semiotic resources used in the genre has struck a chord with readers and publishers alike and that these benefits are being reaped for purposes other than the purely literary (that is, for marketing or sales).[178]

Finanzratgeber und Selbsthilfebücher für Frauen* gelten als besonders erfolgreiche Sub-(sub-)genres der *chick nonfiction*. In erstere Kategorie fallen Titel wie *On My Own Two Feet: A Modern Girl's Guide to Personal Finance* (2007) oder *Don't Get Caught With Your Skirt Down: A Practical Girl's Recession Guide* (2008),[179] die eine geringschätzige Haltung in Bezug auf Frauen* und deren Fähigkeiten ausdrücken, ihre Finanzen selbständig zu regeln: »They are marketed […] as a type of dumbed-down version of financial advice manuals that seems to be, after all, the only accessible way in which a prototypcial Chick Lit reader would be able to comprehend such complex issues.«[180] Durch die verwendete Sprache – einerseits die Wortwahl (*girls* statt *women*, obwohl erwachsene Frauen* die primäre Zielgruppe darstellen) und andererseits die gewählten Metaphern (erstmals auf eigenen Beinen stehen, der heruntergelassene Rock) – sowie die Illustrationen auf den Buchcovers (nackte Frauen*beine in hochhackigen Schuhen) werden potenzielle Leserinnen infantilisiert und sexualisiert. Darüber hinaus drängt sich bei dieser Art der Zielgruppenansprache der Vergleich mit der populären *For-Dummies*-Reihe des US-amerikanischen Verlags Wiley auf, die bezweckt, komplexe Sachverhalte an Leser*innen zu vermitteln, die über kein oder nur sehr geringes themenspezifisches Vorwissen verfügen (›Dummies‹).[181]

---

176 Yardley nennt als ein Beispiel Amanda Hessers *Cooking for Mr. Latte: A Food Lover's Courtship, with Recipes* (2003). Vgl. Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25. Auf chicklit.co.uk werden u.a. Joanne Harris'/Fran Wardes *The French Kitchen* (2002), alle Bücher der britischen Fernsehköchin und Autorin Nigella Lawson, weiterhin Suzy Atkins' *Girls Guide to Wine* (2002) und Sudi Pigotts *How to Be a Better Foodie* (2007) genannt. Vgl. o.A.: »non-fiction«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20080222235924/www.chicklit.co.uk:80/articles/non_fiction.asp [1.10.2021].

177 Yardley führt bspw. den Beziehungsratgeber von Greg Behrendt/Liz Tuccillo, *He's Just Not That Into You: The No-Excuses Truth to Understanding Guys* (2004), und das Strickhandbuch von Debbie Stoller, *Stitch'n Bitch: The Knitter's Handbook* (2004), an. Darüber hinaus gebe es auch zahlreiche Finanz- und Reparaturratgeber sowie Selbsthilfebücher. Vgl. Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25f. Auf *chicklit.co.uk* wird u.a. Dawna Walters und Mark Franks *The Life Laundry: How to De-Junk Your Life* (2002) angeführt. Vgl. o.A.: »non-fiction« (o.D.).

178 Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 17.

179 Des Weiteren werden Catey Hills *Shoo, Jimmy Choo! The Modern Girl's Guide to Spending Less and Saving More* (2010) und Susan L. Hirshmans *Does This Make My Assets Look Fat? A Woman's Guide to Finding Financial Empowerment and Success* (2010) genannt. Vgl. ebd., S. 23.

180 Ebd.

181 Vgl. o.A.: »About for Dummies«. In: *dummies.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017073935/https://www.dummies.com/about-for-dummies/ [1.10.2021].

Etwas anders sieht die Vermarktungsstrategie im Bereich der Selbsthilfebücher aus, bei denen es sich hauptsächlich um Diätratgeber wie *Skinny Bitch* (2005) oder *The Skinny: How to Fit into Your Little Black Dress Forever* (2006) handelt;[182] ein Thema, das bereits in zahlreichen fiktionalen *Chick-lit-*Büchern viel Raum einnimmt. Unter den Neujahrsvorsätzen, die *Bridget Jones's Diary* vorangestellt sind, findet sich beispielsweise »Reduce circumference of thighs by 3 inches (i.e. 1 ½ inches each), using anti-cellulite diet.«[183] Jeder Tagebucheintrag beginnt mit Bridgets aktuellem Gewicht und den Kalorien, die sie am jeweiligen Tag zu sich genommen hat. Da sie als eine Art literarisches Äquivalent der *everywoman* im Sinne der typischen westlichen Frau* des späten 20. Jahrhunderts gilt, verwundert es wenig, dass das weibliche* Zielpublikum der Diätratgeber – ganz im Gegensatz zum Bereich Finanzen – als ebenso selbstverständlich wie informiert betrachtet wird. Potenzielle Käuferinnen werden im Hinblick auf das Ziel, die Traumfigur, von vornherein als einig wahrgenommen. Frauen*, so wird impliziert, sind bereits Spezialistinnen auf dem Feld der Gewichtsreduktion und müssen nicht erst im Titel als Frauen* angesprochen werden; es handelt sich nicht um einen Anfängerinnen-, sondern vielmehr um einen Aufbaukurs für Fortgeschrittene, in dem – endlich – die beste Methode enthüllt wird.

Ähnlich, wie sich prominente *Chick-lit-*Themen – die oft prekäre berufliche bzw. finanzielle Situation der Protagonistinnen[184] und ihre Unsicherheit bezogen auf ihr Äußeres, insbesondere ihre Figur – als lukrativ für die *chick nonfiction* erwiesen, entstanden auch aus *Chick-lit-*Subgenres wiederum neue Sparten der *chick nonfiction*. Angesichts der zunehmenden Bedeutung von Religion für die *chick lit* – Yardley spricht von einem »booming market right now«[185] –, die u.a. das Subgenre der *christian chick lit* bzw. *church lit* hervorbrachte, erscheint eine auf den ersten Blick skurril anmutende Website wie jene der *Chicklit Power Ministries* (2010-2017) nur konsequent. Das Projekt entstand mit Evinda Lepins' erstem Versuch, ein Buch zu schreiben – *chick lit* »albeit not the traditional chick-lit type of fiction of the past«.[186] Mit dieser Beschreibung ihres ersten fiktionalen *Chick-lit-*Titels *Back to Single* (2012) spielt Lepin auf den Umstand an, dass ihre Protagonistin im Gegensatz zu den Hauptcharakteren in herkömmlicher *chick lit* praktizierende Christin ist und sich diese Haltung auch in ihrem Handeln – »usually […] no swearing and no premarital sex«[187] – widerspiegelt. Auf ihren ersten fiktionalen Roman folgte die *Coffee-Hour-with-Chick-Lit-Power-*Serie, unter der drei Sachbuchtitel erschienen, die am ehesten als christlich motivierte Selbsthilfebücher bezeichnet werden können oder, mit der Autorin, als »a road map so that we can find the joy and the love and the faith that we have been guaranteed in the Bible«.[188] *Chicklit*

---

182 Weiterhin wird Kami Grays *The Denim Diet: Sixteen Simple Habits to Get You into Your Dream Pair of Jeans* (2009) genannt. Vgl. Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 23.

183 Helen Fielding: *Bridget Jones's Diary*. London: Picador 1996, S. 3.

184 Vgl. Ferriss: »Working Girls« (2015), S. 177-195.

185 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

186 Evinda Lepins: »About Chicklit Power Ministries«. In: *chicklitpower.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160922043804/http://chicklitpower.com:80/about-cpm/ [1.10.2021].

187 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

188 Evinda Lepins: »Coffee Hour with Chicklit Power. A Cup of Encouragement for the Day« [Rezension]. In: *goodreads.com* (21.5.2012), https://web.archive.org/web/20201016152338/https://www.goodreads.com/book/show/10717935-coffee-hour-with-chicklit-power-a-cup-of-encouragement-for-the-day

Power Ministries wurde allmählich zur offiziellen Bezeichnung einer religiösen Organisation, die begann, das *Chick-lit*-Label und seine Ästhetik für die eigene Missionarstätigkeit zu nutzen. Auf der in Pink gehaltenen Website, deren Startseite eine kitschige Strandszene mit Palme, Meer, Sonnenuntergang und weißem Puffwölkchen zeigte, wurden neben den *Christian-chick-nonfiction*-Titeln auch Selbsthilfe-Workshops für Frauen* und christliche Merchandiseartikel zum Kauf angeboten. Dahinter schien eine an das prototypische Genre angelehnte bzw. daraus abgeleitete Belehrung zu stecken: Wenn Bridget Jones nicht ganz so viel geflucht, etwas weniger promiskuitiv gehandelt und dafür mehr auf Gott vertraut hätte, wäre sie bereits am Ende des ersten Romans glücklich verheiratet und in guter Hoffnung gewesen. Die Selbsthilfebücher versprechen folglich eine konservative, christlich motivierte Handlungsanleitung für Frauen*.

Eine weitere Sparte, die sich sowohl an der *chick lit* als auch am Ratgebergenre orientiert, ist jene der Reiseführer für Frauen*. Sie scheint an das Subgenre der *ethnic chick lit* angelehnt, die den Leser*innen laut Yardleys *Chick-lit*-Handbuch »a taste of a culture completely different from their own«[189] vermitteln soll. Im Gegensatz zur *ethnic chick lit*, die meist von Autorinnen einer ethnischen Minorität innerhalb der USA (seltener auch in Großbritannien) verfasst ist und deren Protagonistinnen sich oft zwei oder mehreren Nationen und/oder Kulturen zugehörig fühlen, stammen die Reiseführer primär von *weißen* Frauen* aus dem globalen Norden, die gleichzeitig auch ihr Zielpublikum darzustellen scheinen. Titel und Covergestaltung von *Wanderlust and Lipstick*[190] oder den *Go! Girl Guides*[191] – »the world's first series of travel guidebooks made specifically for women«[192] –, die es sich zum Ziel gesetzt haben, Frauen* auf Reisen optimal zu beraten, sind an die *Chick-lit*-Ästhetik angelehnt.[193] Erstgenannter Titel ist beispielsweise in Violett und Lila gehalten und zeigt, wie die besprochenen Finanzratgeber, ein Paar *weiße* Frauenfüße, die jedoch nicht in Highheels, sondern in Ballerinas stecken. Die bequemere Schuhwahl wird mit einem weniger reisetauglichen Vintageköfferchen kombiniert. Die zweitgenannte Reihe der *Go! Girl Guides* rahmt die auf den Covers abgebildeten Landschafts-/Städtefotografien mit knallpink unterlegten Textfeldern. Ihr Zweck wird folgendermaßen beschrieben:

> Our country-by-country guidebooks give women the inside scoop on how to travel safely and affordably. We'll tell you which hotels and hostels have the best security, what

---

[1.10.2021]. Lepins bewertete in der selbst verfassten Rezension ihr Buch mit fünf Sternen, der Maximalanzahl. Bei den drei Titeln handelt es sich um: *A Cup of Encouragement for the Day* (2011), *A Cup of Hope for the Day* (2012) und *A Cup of Grace for the Day* (2014).

189 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

190 Beth Whitmans erstmals 2007 erschienener Reiseführer ging 2009 in die zweite Auflage. Vgl. Beth Whitman: *Wanderlust and Lipstick. The Essential Guide for Women Traveling Solo*. 2. Aufl. Seattle: Gazelle Book Services 2009 [2007]; vgl. auch ihre Website http://wanderlustandlipstick.com/ [1.10.2021].

191 Kelly Lewis hat den Blog *Go! Girl Guides* 2010 gegründet. Vgl. https://gogirlguides.com/ [1.10.2021].

192 O.A.: »About«. In: *gogirlguides.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190418184033/http://gogirlguides.com/about/ [1.10.2021].

193 Dieser Trend hat u.a. auch den deutschsprachigen Raum erreicht. Der Brandstätter Verlag gibt seit 2012 pastell- und bonbonfarbene *City-Guides* »for Women only« heraus, der Verlag Travel House Media zog 2014 mit seinen neuen Reiseführern von Frauen* für Frauen* in der *edition FÜR SIE* nach und der Bruckmann Verlag startete mit *Der perfekte Mädelsurlaub* ebenfalls eine vergleichbare Reihe.

> areas of town to avoid at night, how to navigate a local pharmacy and how to deal with catcalls abroad. We talk about everything from tampons to birth control, all to give you the head's up on what to expect when you travel solo to a new country. We want you to get excited about traveling, and prepared to take on the world![194]

Die Beschreibung legt nahe, dass Frauen* nicht einfach so, ohne eine Reihe geschlechtsspezifischer Vorsichtsmaßnahmen zu treffen, allein bzw. ohne männliche* Begleitung verreisen sollten. *Wanderlust and Lipstick* scheint, diesem Userinnenkommentar auf amazon.com zufolge, eine ähnliche Richtung einzuschlagen:

> As a middle aged woman who has traveled as a single since the age of 15, I was insulted by how silly the themes presented for the ›solo woman traveler‹ are. Really??! Telling an adult woman to be comfortable eating alone, or how to have ›sexual hook-ups‹ in various cultures: ›Don't lead the guy on, because they might not understand that all you want is a fling‹ (paraphrased). Oh please. A chapter devoted to remembering condoms and your birth control pills in case you meet someone?? This author insults the intelligence of the American woman – no matter her age. I was hoping for some actual helpful tips – not »chick-lit« billed as a bona fide travel reference.[195]

Einmal abgesehen von der hier unterstellten *sillyness*, scheint auch der implizite Vorwurf, der in solchen Reiseführern steckt, problematisch: Frauen*, die, ohne bestimmte Vorsichtsmaßnahmen zu treffen, (allein) verreisen, sind leichtfertig und begeben sich unnötig in Gefahr. Solche Aussagen tragen wesentlich zur Aufrechterhaltung einer *rape culture* bei, die auf der systematischen Verdächtigung potenzieller Opfer beruht. Frauen* und Mädchen*, so wird suggeriert, sollten sich verhalten »as if rape will be the result if they get into a strange car, walk down a strange street, or wear a sexy outfit, and if it happens, it's their own fault«.[196] Zudem reproduziert diese Art von Ratschlägen das problematische, überaus vorurteilsbeladene Bild vom gefährlichen ›fremden‹ Mann*.

Die angeführten Verwendungsweisen von *chick nonfiction* für Autobiographien, Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur oder Reiseführer legen dar, dass Douglas Brinkley die Bezeichnung, entgegen der in einigen Medien vertretenen Annahme, nicht erfunden hat.[197] Für Kontroversen sorgte seine vermeintliche Einführung des Begriffes/Sub-

---

194 O.A.: »About« [Go! Girl Guides] (o.D.).

195 [Mujer Latina]: »A Dumbed Down Travel Book for Women« [Rezension v. *Wanderlust and Lipstick*]. In: *amazon.com* (30.4.2013), https://web.archive.org/web/20201016163640/https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/R2AA55M47ZNIUR/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=0978728068 [1.10.2021].

196 Penny: *Unspeakable Things* (2015), S. 149. Die volle Definition, die Laurie Penny gibt, lautet folgendermaßen: »Rape culture means more than a culture in which rape is routine. Rape culture involves the systematic suspicion and dismissal of victims. In order to preserve rape culture, society at large has to believe two different things at once: that women and children lie about rape, and that they should also behave as if rape will be the result if they get into a strange car, walk down a strange street, or wear a sexy outfit, and if it happens, it's their own fault.« Ebd., S. 148f.

197 Diese Annahme findet sich bei Tim Walker: »Chick Non-Fiction: The NYT's Latest Genre Divide«. In: *Independent* (22.2.2012), https://web.archive.org/web/20170418082034/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/chick-non-fiction-the-nyts-latest-genre-divide-7280052.html

genres *chick nonfiction* vornehmlich deshalb, weil Brinkley sie in seiner Rezension zu Jodi Kantors *The Obamas* (2012) in der *New York Times* für ein biographisches Sachbuch verwendet hatte: »Call it chick nonfiction, if you will; this book is not about politics, it's about marriage, or at least one marriage, and a notably successful one at that.«[198] Die Rezension fällt zwar grundsätzlich positiv aus, aber auch ebenso herablassend wie gegendert: »Mr. Brinkley's review wasn't negative, it was just dismissive.«[199] Die erwachsene Autorin wird infantilisiert (»wunderkind«) und hinsichtlich ihrer Kompetenzen degradiert: »an amateur puts the powerful on a shrink's couch«.[200] In seiner Darstellung der Biographie als »controversial palace intrigue«, »a hug really«, voller »gossipy moments« mit stellenweisem »tabloid scent«[201] präsentiert Brinkley einen höchst problematischen, patriarchalen Zugang zur Literaturkritik. Die Rezension legt nahe, »that women readers would be more interested in relationships than in, say, the minutiae of financial reform – and that male readers would be uninterested in Michelle and Barack's marital mechanics«.[202] Brinkleys Versuch, *chick lit* und damit einhergehende Geschlechterklischees auf ›seriöse‹ Politiker*innenbiographien zu übertragen, kann jedoch bislang als gescheitert betrachtet werden. Er stieß damit in der Öffentlichkeit auf starke Ablehnung und brachte die *New York Times* einmal mehr in den Ruf, sexistisch zu sein.[203] Seit der Kontroverse um Brinkleys problematische Verwendung von *chick nonfiction* ist es um die Bezeichnung still geworden, doch ebenso wie bei *lad/frat lit* gilt: Allein die Bereitschaft zur Definition als Subgenre/Variante hat aufgezeigt, wie weit die Ausweitung der *Chick-lit*-Definition, wenn nicht gar die Aufhebung der ursprünglichen Genrekonfiguration, schon vorangeschritten war. *Chick lit* fungierte zunehmend als Sammelbegriff und Label für verschiedenste zeitgenössische Literaturen von, über und/oder für Frauen*.

[1.10.2021]; auch Stoeffel spricht von einem »newfound genre«. Kat Stoeffel: »The New York Times Calls Times Correspondent Jodi Kantor's Book ›Chick Nonfiction‹«. In: *Observer* (21.2.2012), https://web.archive.org/web/20151012111138/https://observer.com/2012/02/the-new-york-times-calls-times-correspondent-jodi-kantors-book-chick-nonfiction/ [1.10.2021].

198 Douglas Brinkley: »The First Marriage. ›The Obamas,‹ by Jodi Kantor«. In: *The New York Times* (17.2.2012), https://web.archive.org/web/20201016122659/www.nytimes.com/2012/02/19/books/review/the-obamas-by-jodi-kantor.html [1.10.2021].

199 Stoeffel: »The New York Times Calls Times Correspondent Jodi Kantor's Book ›Chick Nonfiction‹« (2012).

200 Brinkley: »The First Marriage« (2012).

201 Ebd.

202 Walker: »Chick Non-Fiction« (2012).

203 Die *New York Times* wurde zuvor schon eines patriarchalen Zugangs zur Literaturkritik beschuldigt. Erfolgreiche Autorinnen wie Jodi Picoult und Jennifer Weiner beschwerten sich im Zuge des Publicitytumults um Jonathan Franzens Roman *Freedom* (2010) über sichtliche Gendervorurteile in den Präferenzen der Zeitung. Vgl. Jason Pinter: »Jodi Picoult and Jennifer Weiner Speak Out On Franzen Feud«. In: *The Huffington Post* (26.8.2010), https://web.archive.org/web/20201016171407/https://www.huffpost.com/entry/jodi-picoult-jennifer-weiner-franzen_b_693143 [1.10.2021]. Vgl. auch den von Weiner auf Twitter eingeführten Hashtag #franzenfreude (in Anlehnung an das deutsche Wort Schadenfreude).

2.2.1.3 Race bender: *ethnic chick lit*

Im Falle der *ethnic chick lit* zeigt die Bereitschaft zur Definition als Subgenre der *chick lit* nicht nur die sukzessive Ausweitung des Genres an, sondern auch einen lenkenden Eingriff in dessen Entstehungsgeschichte. Imelda Whelehan merkt in ihrem Buch über feministische Bestseller an, dass den Leser*innen wohl ohnehin klar sei, »that feminist bestsellers and chick lit are predominantly the work of white, middle-class, heterosexual women«:

> I considered *trying to ›import‹ black writings* which had been *life-changing in their own ways* […], but ultimately decided that I would merely be further stretching and blurring quite unwieldy categories to produce something rather *unsatisfactory and at best tokenistic*. I do not know of any black women writers who have produced work that fits into the broad category of *the feminist bestseller in this way*, but would be delighted to know of any whom I have missed and would accept full responsibility for the consequences of this omission.[204]

Einmal abgesehen von dem beinahe kolonialen und jedenfalls problematischen Sprachduktus (vgl. Hervorhebungen) – »their own ways« (Schwarze Literatur) vs. »this way« (der *weiße* feministische Bestseller) – verwundert es, dass Whelehan, obwohl sie keine Schwarzen Autorinnen kenne, dann doch, als einziges ihr bekanntes Schwarzes *Chick-lit*-Beispiel, den Roman *The Cupid Effect* (2003) der afrobritischen Autorin Dorothy Koomson anführt. Gleich darauf nennt sie auch noch Terry McMillans Bestseller *Waiting to Exhale* (1992), der u.a. mit Whitney Houston und Angela Bassett in den Hauprollen verfilmt wurde,[205] klassifiziert ihn jedoch als »›Buppie‹ (Black, urban, professional) literature«[206] und unterscheidet ihn somit wiederum anhand der *race*/Ethnizität der Autorin von der *white urban professional chick lit*. Es scheint, als sollte diese nominelle Ausgrenzungsstrategie – weil der Roman *buppie* ist, kann er nicht *chick lit* sein – die vorherige, quantitative ersetzen, laut der es keine feministischen Bestseller Schwarzer Autorinnen gebe.

Im nur ein Jahr später erschienenen Aufsatz von Lisa A. Guerrero »Sistahs Are Doin' it for Themselves« (2006) wird McMillans Roman als Prototyp der *sistah lit*, »a group of series and authors that spoke to the modern condition of being female, independent, single, and black«,[207] ausgewiesen und somit ebenfalls begrifflich von der *chick lit* abgegrenzt; allerdings aus einer anders gelagerten Motivation heraus – nämlich um aufzuzeigen, dass, obgleich die Protagonist*innen der *weißen chick lit* »have ›come a long way, baby,‹ black women have had to come farther«[208]:

> The indeliable connection between black women, the domestic sphere, manual service labor, and the underclass had existed for so long in the American popular imagination and social reality that the emergence of this new model of the ›sistah‹ onto the popular

---

204 Whelehan: *The Feminist Bestseller* (2005), S. 17f.; Hervorhebungen S.F.

205 Vgl. Forest Whitaker (R)/Terry McMillan/Ronald Bass (DB): *Waiting to Exhale*. USA: Twentieth Century Fox 1995.

206 Whelehan: *The Feminist Bestseller* (2005), S. 18.

207 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 89.

208 Ebd., S. 101.

> stage posed a nearly herculean move toward naturalizing a distinctly different vision of black womanhood.[209]

Diese andersartige Ausgangsposition wird auch in den Romanen verhandelt, wie Guerrero anhand eines Vergleichs von *Waiting to Exhale* und *Bridget Jones's Diary* aufzeigt. Selbst wenn bei McMillan mit den Singlefrauen* Savannah und Robin, der in Scheidung lebenden Bernadine und der Alleinerzieherin Gloria ebenfalls junge, emanzipierte Frauen* auf der Suche nach der großen Liebe im Mittelpunkt stehen, »because of their race, they are first forced to gorge their own sense of womanhood. Much of *Waiting to Exhale* deals implicitly (and oftentimes, explicitly) with the socially created battle between black womanhood and white womanhood over the mantle of beauty and worthiness.«[210]

Weitere populäre und frühe Beispiele der *sistah lit* stellen Connie Briscoes Roman *Sisters and Lovers* (1994), Benilde Littles *Good Hair* (1996) oder McMillans nächster Roman *How Stella Got Her Groove Back* (1996) dar, die alle entweder vor *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* (beide 1996) oder aber im selben Jahr publiziert wurden. Mögen die genannten afroamerikanischen Autorinnen auch als »midwives of black chick lit«[211] gelten, Schwarze *chick lit* – »Despite its chick lit themes of sisterhood and identity, fashion and romance; despite its privileged, professional main characters; and despite its fabulous commercial success«[212] – wurde *weißer chick lit* konsequent untergeordnet. Bei der Klassifizierung afroamerikanischer *sistah lit* als Subgenre der anglo-amerikanischen *chick lit* drängt sich der Verdacht auf, dass das *Chick-lit*-Genre nachträglich ›*weiß* gemacht‹ wurde. Cecilia Konchar Farr spricht vom »regrettable move to ›whiten‹ a tradition«, wenn diese verkauft und in die Forschung miteinbezogen werden soll: »this sort of ahistorical alteration limits our perspective. Critics of chick lit more often cite novels by women of color as ›variations‹ on chick lit, separate from the white,

---

209 Ebd., S. 89f.

210 Ebd., S. 93.

211 Felicia R. Lee: »Black chick lit hits middle age«. In: *Star-News* (3.7.2005), S. 6D, https://web.archive.org/web/20201016152202/https://news.google.com/newspapers?nid=1454&dat=20050703&id=3H0WAAAAIBAJ&sjid=qR8EAAAAIBAJ&pg=4937,621174&hl=de [1.10.2021].

212 Cecilia Konchar Farr: »It Was Chick Lit All Along. The Gendering of a Genre«. In: Lilly Goren (Hg.): *You've Come A Long Way, Baby: Women, Politics, and Popular Culture*. Kentucky: Kentucky UP 2009, S. 201-214, hier S. 203. – Gerade *Waiting to Exhale* stellte in Bezug auf den ökonomischen Erfolg der Literatur Schwarzer Frauen* eine Zäsur dar: Der Roman war das erste fiktionale Werk eines Schwarzen Autors oder einer Schwarzen Autorin, das es auf die *Publisher's-Weekly*-Bestsellerliste schaffte; zudem hielt sich *Waiting to Exhale* 38 Wochen lang auf der Bestsellerliste der *New York Times*. Die fast vier Millionen verkauften Exemplare brachten McMillan für ihren nächsten Roman einen Sechs-Millionen-Dollar-Deal ein. Vgl. o.A.: »Black Literary Agents Are Making Appearances in the Lily-White Field of Book Publishing«. In: *The Journal of Blacks in Higher Education* 28 (Sommer 2000), S. 64f., hier S. 64; o.A.: »Black Authors Rarely Have Made the Best-Seller List« [Rezension zu Michael Korda: *Making the List: A Cultural History of the American Bestseller 1900-1999*.]. In: *The Journal of Blacks in Higher Education* 34 (Winter 2001-2002), S. 128ff., hier S. 130. Erin Hurt folgert, dass »McMillan's profits convinced the publishing industry that black women writers were, and could, produce commercially successful literature«. Erin Hurt: »The White Terry McMillan. Centering Black Women Within Chick Lit's Genealogy«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 150-174, hier S. 160.

heterosexist mainstream.«[213] So werden Sittenromane von *weißen* Autorinnen des 19. Jahrhunderts, insbesondere Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813),[214] oder feministische Bestseller der 1970er Jahre wie Erica Jongs *Fear of Flying* (1973)[215] häufiger als *Chick-lit*-Vorläufer genannt als die zeitlich näher liegenden Beispiele früher *sistah* bzw. *Black chick lit* oder asiatisch amerikanischer *chick lit* wie Amy Tans *The Joy Luck Club* (1989).[216] Auf die offenbar selbstverständliche Herleitung eines vermeintlich *weißen* Genres von einer *weißen* Literaturgeschichte reagierte Erin Hurt mit folgender Aufforderung zur Selbstreflexion: »[I]f we hesitate to think of white chick lit as emerging in part from the black literary tradition, we must ask ourselves why we struggle to see white novels as emerging from [a] other ethnic literary traditions.«[217] Obgleich es nachvollziehbar sei, dass in den frühen 2000er Jahren der Fokus auf *weißen Chick-lit*-Romanen lag und daher auch *weiße* Genealogien rekonstruiert wurden – »a white beginning for what seemed at the time to be a mostly white genre«[218] –, so entstehe doch der Verdacht, dass diese Herkunftserzählung von nachfolgenden Forscher*innengenerationen oft unhinterfragt übernommen wurde. *Chick lit* von Autorinnen mit unterschiedlicher, nicht*weiß* gelesener Ethnizität blieb nämlich durchaus keine Randerscheinung, »as specific marginalized populations have become more visible and targeted as consumer groups«[219] – ein Einzelfall, wie Whelehan andeutete, war sie sowieso nie. Auf McMillan, Briscoe, Little und Co. folgte eine neue Welle afroamerikanischer Autorinnen u.a. respräsentiert von Lyah LeFlore und Charlotte Burley (*Cosmopolitan Girls*, 2004), Erica Kennedy (*Bling*, 2004) und Tia Williams (*The Accidental Diva*, 2004), die in ihren Roma-

213 Ebd.

214 Das beruht darauf, dass Helen Fielding für *Bridget Jones's Diary* Austens *Pride-and-Prejudice*-Plot adaptierte: »I pinched the plot for my novel Bridget Jones's Diary. I also came as near as I could to stealing its hero, Mr. Darcy, by turning him into Bridget's Mark Darcy. (I thought both plot and leading man had been well market-researched over a number of centuries, and that Jane Austen wouldn't mind. Anyway, she's dead.).« Helen Fielding: »Helen Fielding's Bookshelf«. In: *O, The Oprah Magazine* (Jun. 2004), https://web.archive.org/web/20201016130741/https://www.oprah.com/omagazine/helen-fieldings-bookshelf/all [1.10.2021]; vgl. auch: Jennifer Crusie/Gleen Yeffeth (Hg.): *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Dallas: Benbella 2005; Juliette Wells: »Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 47-70. *Chick-lit*-Handbücher wie bspw. *See Jane Write* (2006) von Mlynowski/Jacobs nehmen sich ebenfalls Jane Austen zum Vorbild.

215 Laura Miller, Kolumnistin für die *New York Times Book Review*, macht Erica Jongs *Fear of Flying* als amerikanische ›Gründungsmutter‹ des Genres aus. Vgl. Laura Miller zit. in Mazza: »Who's Laughing Now?« (2006), S. 25. Die These, dass *chick lit* quasi als neueste, wenn auch ambivalente Form des feministischen Bestsellers der 1960er und vor allem 1970er Jahre betrachtet werden kann, findet sich auch in Whelehan: »Sex and the Single Girl« (2004); *The Feminist Bestseller* (2005).

216 Auf diesen potenziellen *Chick-lit*-Urtext machten Butler/Desai aufmerksam. Vgl. Butler/Desai: »Prologue« (2019), S. 28. Erin Hurt zählt eine ganze Reihe von *weißen Chick-lit*-Vorläuferinnen auf, die bislang von Wissenschaftler*innen angeführt wurden; neben Jane Austen und Erica Jong bspw. Charlotte Brontë, Edith Wharton, Rona Jaffe, Marilyn French und sogar Margaret Atwood, die in so verschiedenen Stilen und Genres wie dem Sittenroman, konfessionellem Schreiben, feministischen bewusstseinsbildenden Romanen, Liebesromanen und Frauen*-Ratgebern publiziert haben. Vgl. Hurt: »The White Terry McMillan« (2019), S. 161.

217 Ebd., S. 170.

218 Ebd., S. 151.

219 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 4.

nen ganz bewusst das sogenannte »Sex & the City syndrome« konfrontierten – »a version of popular ethnocentrism that assumes that women of color don't exist in urban worlds of glamour«.[220] Entgegen den zuvor präsentierten Gesellschaften in »racial vacuums« – in Bridget Jones' London und Carrie Bradshaws New York City scheinen beinahe ausschließlich *weiße*, in Savannahs, Bernadines, Robins und Glorias Arizona hingegen fast nur Schwarze Menschen zu leben[221] –, bewegen sich die meist alleinstehenden, gebildeten Protagonistinnen aus der Mittel- und Oberschicht zunehmend unter Schwarzen wie auch *weißen* Charakteren.

Neben afroamerikanischen rückten in den frühen 2000er Jahren beispielsweise auch lateinamerikanische (z.B. Alisa Valdes-Rodriguez' *The Dirty Girls Social Club*, 2003) oder asiatisch-amerikanische *Chick-lit*-Autorinnen und Protagonistinnen (z.B. Kavita Daswanis *For Matrimonial Purposes*, 2003; Kim Wong Keltners *The Dim Sum of All Things*, 2004) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Butler und Desai, die sich in ihrer Untersuchung »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008) auf *Chick-lit*-Subgenres von und über »women of color in the U.S.«[222] konzentrieren, geben zu bedenken, dass kritische Interpretationen von *chick lit*, sofern sie sich nicht nur auf Romane von/über *weiße*/n US-amerikanische/n und britische/n Frauen* beziehen, oft dazu tendieren, Differenzen einzuebnen. Zwar würden in *chica* oder *sistah lit* ebenso wie in der »mainstream, white-dominated chick lit« Geschichten über »young women's individual empowerment« erzählt, »but the characters' engagements with feminity and gender are often articulated through questions of race, nation, ethnicity, and socioeconomic class«.[223] Die Einebnung solcher Unterschiede spiegelt sich auch in der Benennungspraxis wider, da offenbar Bedarf bestand, *women of color chick lit* unter einem (ver)einheitlichen(den) Label zusammenzufassen. Teilweise wurden sie grob verallgemeinernd nach den jeweiligen ethnischen Hintergründen der Autorinnen und Protagonistinnen – z.B. mit *Asian American chick lit*[224] – benannt; teilweise auch mit spezifischeren Namen belegt, z.B. der alternativen Bezeichnung *sistah lit* für afroamerikanische *chick lit*, *chica lit* für *chick lit* von in den USA geborenen lateinamerikanischen Autorinnen[225] oder *desi lit* für *chick lit* von Autorinnen mit südasiatischem Hintergrund, die im *westlichen* Ausland

---

220 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 100.

221 Vgl. ebd.

222 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 4.

223 Ebd.

224 Während *Asian American* in den 1960er Jahren während der Bürger*innenrechtskämpfe von Student*innen asiatischer Herkunft, die in den USA geboren waren, als ermächtigende Selbstbezeichnung und Alternative zu damals noch gebräuchlichen pejorativen Sammelbezeichnungen wie ›Orientale‹ reklamiert wurde, bevorzugen viele asiatisch-amerikanische Bürger*innen heute ethnisch bzw. national spezifischere Termini wie chinesisch-amerikanisch oder koreanisch-amerikanisch. Vgl. Nazli Kibria: *Becoming Asian American: Second-Generation Chinese and Korean American Identities*. Baltimore: Johns Hopkins UP 2003, S. 15, 122. Solche Tendenzen und Aushandlungsprozesse können sich auch in der Benennungungspraxis kultureller Produktionen wie bspw. Literaturgenres widerspiegeln, worauf in Bezug auf *chick lit* Jennifer Woolston aufmerksam macht. Vgl. Jennifer Woolston: »›I live a fabulous Asian-American life – ask me how!‹ Kim Wong Keltner Unpacks Contemporary Asian American Female Identity in *The Dim Sum of All Things* and *Buddha Baby*«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 102-114, hier S. 112f./Endnote 3.

225 Vgl. Tace Hedrick: *Chica lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*. Pittsburgh: Pittsburgh UP 2015.

leben.[226] Während zudem rege über die Ausweitung, Weiterentwicklung und Aufspaltung der *weißen* Mainstream-*chick-lit* diskutiert wurde (vgl. Kap. 2.2.1), fand Schwarze *bride, mum* und *lady lit* allenfalls in Zusammenhang mit einer ›ethnischen‹ Ausweitung des Genres Erwähnung, nicht jedoch als Beispiel für unterschiedliche Subgenretendenzen. Die Protagonist*innen in *chica* oder *sistah lit* hatten sich nach dem Millennium jedoch ebenfalls verändert, wurden »a bit older, [were] remarrying, juggling motherhood and a career«.[227]

Einige Autorinnen der nachfolgenden Generation versuchten sich wiederum von diesen ›erwachsenen‹ Themen abzugrenzen u.a. weil sie, wie Lyah LeFlore mit Bezug auf ihre *Black-chick-lit*-Romane anmerkte, noch nicht mit Scheidung, Kindern oder entfremdeten Ehemännern konfrontiert waren und sich dementsprechend schwer tun, sich mit solchen Charakteren zu identifizieren.[228] Während in früher *sistah lit* »the socially created battle between black womanhood and white womanhood«[229] präsent war, wehrten sich viele der jüngeren Autorinnen gegen die Annahme, afroamerikanische Literatur von, über und/oder für Frauen* müsse »full of whiny, suffering-from-hair-politics, my-man-done-me-wrong women«[230] sein, als würde Unterdrückung eine Voraussetzung darstellen, um als ›echt‹ Schwarz wahrgenommen zu werden. Die Protagonistin in Tia Williams Roman *The Accidental Diva*, Billie Burke, kämpft z.B. nicht »with the perils of being black. She's struggling with staying interested in her glamorous magazine career in the face of unbelievable sex«.[231] Romanen wie diesem wurde von Verleger*innen schnell eine Art *Ethnic-chic*-Ästhetik zugeschrieben, »selling Sex and the City-style entertainment in different shades«.[232] Amanda Maria Morrison argumentiert anhand von *Chica-lit*-Romanen der Autorin Alisa Valdes-Rodriguez, dass solch eine Glamourisierung von Ethnizität, die an und für sich als ermächtigend verstanden werden könnte, den porträtierten Lebenswelten oftmals zum Nachteil gereicht, da die ›ethnischen‹ Charaktere sexualisiert und gleichsam exotisiert werden, um neben dem begrenzten Marktsegment der Leser*innenschaft *of color* auch ein *weißes* Publikum zu erreichen.[233]

Race bzw. Ethnizität scheinen, sofern sie sichtbar bzw. nicht *weiß* sind, ein gewichtigeres Kriterium für die Benennung und Definition eines Subgenres darzustellen als der glamouröse Lebensstil oder Alter, Beziehungs- und Familienstand der Charakte-

226 Der Begriff *desi* (Hindi für »Land«) bezeichnet »[a] person of Indian, Pakistani, or Bangladeshi birth or descent who lives abroad«. Vgl. o.A.: »desi«. In: *Lexico.com* (o.D.), https://www.lexico.com/definition/desi [1.10.2021]. Der Begriff *desi lit* wird daher oft sehr breit für südasiatische, meist diasporische Literatur verwendet.

227 Lee: »Black chick lit hits middle age« (2005), S. 6D.

228 Vgl. Lyah LeFlore zit. in Ogunnaike: »Black Writers Seize the Glamorous Ground around ›Chick Lit‹« (2004).

229 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 93.

230 Tia Williams zit. in Ogunnaike: »Black Writers Seize the Glamorous Ground around ›Chick Lit‹« (2004).

231 Ebd.

232 Heike Mißler: »Neoliberal Fantasies. Erica Kennedy's *Feminista* (2009)«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 131-149, hier S. 136.

233 Vgl. Amanda Maria Morrison: »Chicanas and ›Chick Lit‹: Contested Latinidad in the Novels of Alisa Valdes-Rodriguez«. In: *The Journal of Popular Culture* 43/2 (2010), S. 309-329, hier S. 324. https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00743.x.

re. Die Romane werden trotz unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen vorrangig als ›ethnisch‹ klassifiziert und nicht wie *weiße chick lit* in diverse Subeinheiten wie *bride, mum, lady* oder auch *glamour lit* eingeteilt. Dadurch kann der Eindruck entstehen, dass es sich, verglichen mit den als überaus dynamisch dargestellten anglo-amerikanischen Prototypen, bei afroamerikanischer, lateinamerikanischer und *women of color chick lit* generell um ein relativ gleichförmiges und statisches Subgenre handelt. Solch eine Einebnung der Differenzen zwischen *Women-of-color*-Subgenres wird vor allem auch durch die Begrifflichkeit *ethnic chick lit* befördert: »Chick lit by and about women of color has been designated ›ethnic chick lit‹ or ›ethnick lit‹ in some discussions of the genre – clearly problematic terms, as they suggest that white chick lit is not ethnic.«[234] Mit der Subgenrebezeichnung *ethnic chick lit*, die sich gegenüber der Schreibweise *ethnick lit*[235] wie auch gegenüber anderen Termini wie *multicultural lit*[236] oder *postcolonial chick lit*[237] durchgesetzt zu haben scheint, wurde eine Art Kompromiss geschlossen: Ethnizität mag etwas weniger verfänglich und zudem zeitloser als die politisch aufgeladeneren Konzepte von Multikulturalismus und Postkolonialismus anmuten. Zudem zeigt die Bezeichnung die Zugehörigkeit zum erfolgreichen Genre an, grenzt aber gleichzeitig auch von dem ab, was unter prototypischer *chick lit* verstanden wird.

Eine frühe Definition der *ethnic chick lit* findet sich im *Chick-lit*-Handbuch von Cathy Yardley. Im vierten Kapitel, das ausschließlich den »Brave New Chicks« gewidmet ist, begegnet sie als eines von vierzehn Subgenres, scheinbar willkürlich und gleichwertig zwischen übersinnlichen *(paranormal chick lit)* und religiösen Abwandlungen *(christian chick lit)* positioniert. Sie wird in der Beschreibung zunächst in weitere Subgenres aufgeteilt – *African American chick lit, Hispanic chick lit, Asian chick lit, Eastern Indian chick lit* –, bevor im letzten Satz der Vergleich mit dem übergelagerten Genre erfolgt: »While showing the universality of Chick Lit issues and elements, these novels also give mainstream readers a taste of a culture completely different from their own, appealing to women across the ethnic spectrum.«[238] Dieser letzte Satz ist in mehrerlei Hinsicht problematisch. Zum einen werden Frauen* homogenisiert, indem angedeutet wird, dass sich alle Leserinnen über dieselben Themen mit den Protagonistinnen identifizieren, ganz egal, welchen kulturellen bzw. ethnischen Hintergrund sie haben; zum anderen argumentiert Yardley mit literarischem Exotismus: Die *ethnic chick lit* ist gerade deshalb besonders attraktiv, weil sie Leserinnen mit unterschiedlichen ethnischen Hintergründen bzw. Zugehörigkeiten eine ›andere‹ bzw. ›fremde‹ Kultur vorführt. Wenn der Satz nicht als Widerspruch verstanden werden soll, ist anzunehmen, dass die Hauptelemente der *ethnic chick lit* sich zwar weitgehend mit jenen der *weißen*

---

234 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 28/Anm. 1.

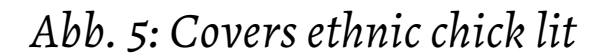
235 Vgl. Ferriss/Young (Hg.): »Introduction« (2006), S. 6.

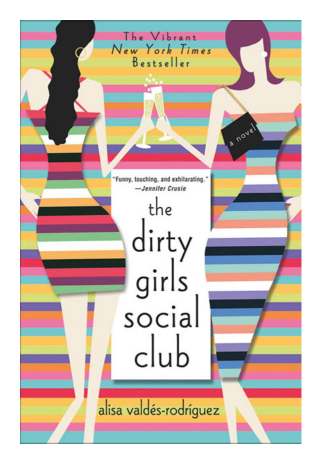
236 *Mutlicultural Lit* (»everyday struggles with an ethnic slant«) findet sich im *Chick-lit*-Manual *See Jane Write* (2006) als eines von zahlreichen Subgenres bzw. hybriden Genres. Vgl. Mlynowski/Jacobs: *See Jane Write* (2006), S. 14. Die Subgenre-Bezeichnung für »chick lit with heroines from all different nationalities and from different cultures« hielt sich auch von 2008 bis 2012 auf der größten US-amerikanischen Fanwebsite chicklitbooks.com. Vgl. o.A.: »Multicultural Lit«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20111110154928/http://chicklitbooks.com:80/sub-genres/multicultu ral-lit/ [1.10.2021].

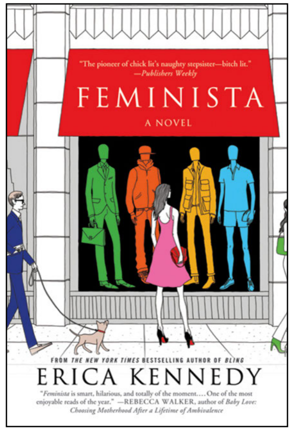
237 Vgl. Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry* (2014), Kap. 6, S. 156-241.

238 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

anglo-amerikanischen *chick lit* decken, die Geschichten jedoch mit kulturell bzw. ethnisch spezifischen Elementen – Lokalkolorit – angereichert sind. Der Mehrwert von *ethnic chick lit* besteht Yardleys Kurzbeschreibung zufolge darin, der breiten (nicht-ethnischen bzw. *weißen*?) Masse von Leserinnen *chick lit* zwar in gewohnter (formelhafter?) Manier anzubieten, aber mit einer Prise kultureller Andersheit (Fremdheit?) versetzt.


Abb. 5: Covers ethnic chick lit






a | Alisa Valdes-Rodriguez: *The Dirty Girls Social Club*. New York: St. Martins Press 2003

b | Erica Kennedy: *Feminista*. New York: St. Martins Press 2009

Mit dieser Zielgruppenansprache im Hinterkopf werden auch auf den ersten Blick eher ungewöhnlich anmutende Marketingentscheidungen wie die Covergestaltung einiger *Ethnic-chick-lit*-Romane nachvollziehbar. Auf der Erstausgabe von Alisa Valdes-Rodriguez' *Chica-lit*-Bestseller *The Dirty Girls Social Club* (2003), in dem sechs lateinamerikanische Frauenfiguren mit unterschiedlicher Ethnizität im Mittelpunkt stehen, sind beispielsweise zwei *weiße* Frauensilhouetten abgebildet (vgl. Abb. 5a). Auch auf dem *Chick-lit*-Roman *Feminista* (2009) der afroamerikanischen Autorin Erica Kennedy ist eine *weiße*, überaus schlanke Frauenfigur zu sehen (vgl. Abb. 5b), obgleich es sich bei der Protagonistin, Sydney Zamora, um die Tochter eines afrokubanischen Mannes* und einer Frau* irischer Herkunft – folglich um eine Frau* multi-ethnischer Abstammung – handelt. Heike Mißler merkt in Bezug auf dieses Romanbeispiel und die damit zusammenhängende Bildpolitik Folgendes an:

> While the cover design may be an attempt on behalf of the publishers to ›whiten‹ the novel so that it appeals to a larger segment of chick lit's traditional readership, it also encapsulates the conflict at the heart of the novel, namely that the heroine's quest is not just the classic third-wave struggle between a political/feminist identity and a consumerist/feminine one. It gains complexity by the fact that Sydney is a woman of colour striving for an ideal which the novel constructs as white.[239]

239 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 185.

Während diese inhaltliche Auslegung zwar nicht auf alle ähnlich gelagerten Beispiele – so auch nicht auf die *Dirty Girls*, die sehr unterschiedliche und durchaus nicht nur *weiße* Ideale verfolgen – übertragen werden kann, benennt sie doch einen zentralen Punkt: die übermächtige Markierung von *chick lit* und den darin verhandelten Themen als *weiß*.

Aus diesen Betrachtungen ergeben sich abschließend drei (sich teilweise überlappende) Thesen, welche die Problematik der terminologischen und der damit einhergehenden genretheoretischen Unterscheidung zwischen anglo-amerikanischer *weißer chick lit* und *ethnic chick lit* herausstellen.[240]

Erstens legt diese Unterscheidung ein exklusives Verständnis von Ethnizität nahe, demzufolge *weiße* anglo-amerikanische *chick lit* frei von jeglicher ethnischen Markierung ist. Terminologisch betrachtet stellen jedoch auch *weiße* (Nord-)Amerikaner*innen und Brit*innen eine, wenn auch nur vage umrissene Gruppe von Menschen dar, »who say they share or are perceived to share some combination of cultural, historical, racial, religious, or linguistic features«.[241] Sie sind somit per definitionem ethnisch. Im Falle der *ethnic chick lit* dient das Attribut *ethnisch* jedoch zur Unterscheidung der *chick lit* von *weißen* und nicht*weißen* Autor*innen, wobei *weiß* als Norm und ethnisch als Abweichung gesetzt ist. Ethnisch wird folglich im Sinne von *ethnic minority* – »a group within a country or community which has different national or cultural traditions from the larger, dominant population« (OED) – verwendet, nur dass darunter nicht eine, sondern sämtliche ›ethnische‹ Gruppen zusammengefasst werden, als deren gemeinsamer Nenner ihr Nichtweißsein fungiert. Richard Dyers Beobachtung, dass »white people have had so very much more control over the definition of themselves and indeed of others than have those others«,[242] greift folglich auch im Bereich der Literaturgenres bzw. -labels.

Die Setzung von *weiß* als Norm und ethnisch als Abweichung geht *zweitens* mit einer Hierarchisierung des Genres und seiner vermeintlichen Subgenres einher. Im OED wird ein Subgenre als »subdivision of a genre of literature, music, film etc.« definiert. Ein Subgenre (wie die *ethnic chick lit*) stellt folglich eine Unterkategorie eines Genres (der *chick lit*) dar, was sowohl eine begrifflich-klassifikatorische und daher hierarchische Unterordnung als auch eine zeitliche Nachordnung – zuerst war das ›originale‹ Genre, dann kam das ›adaptierte‹ Subgenre – impliziert. Diesem hierarchisierenden Narrativ zufolge war die anglo-amerikanische *chick lit* zuerst da und wurde schließlich, im Sinne eines erfolgreichen Exportproduktes, von *weißen* US-amerikanischen oder britischen Autorinnen an Autorinnen mit anderer ethnischer Zugehörigkeit weitergereicht. Darauf, dass diese Sichtweise in vielen Fällen zu kurz greift, teilweise sogar grob verfälscht, hat bereits Mißler hingewiesen: »[E]thnic chick lit should

240 Diese drei Thesen finden sich in knapperer Form bereits in Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018), S. 9f.; sowie Sandra Folie: »The Ethnic Labelling of a Genre Gone Global: A Distant Comparison of African-American and African Chick Lit«. In: Norbert Bachleitner (Hg.): *Translation, Reception, Transfer* (= *The Many Languages of Comparative Literature*. Proceedings of the XXIst congress of the ICLA 2016. 5 Bde. Hg. v. Achim Hölter. Bd. 2). Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 313-326. https://doi.org/10.1515/9783110641998-026.

241 Craig J. Calhoun: »Ethnicity«. In: Ders. (Hg.): *Dictionary of the Social Sciences*. Oxford: Oxford UP 2002, S. 148. https://doi.org/10.1093/acref/9780195123715.001.0001.

242 Dyer: *White* (2008), S. xiii.

not be categorized as a subgenre of chick lit. It makes more sense to think of these texts as variations or even, in some cases (Terry McMillan being a notable example), forerunners of the genre«.[243] Auch Erin Hurt möchte McMillans *Waiting to Exhale* zumindest als einen simultanen Ursprungstext verstanden wissen, »one that does not necessarily supplant Bridget Jones in terms of primacy but that forms a second point of emergence for this genre – thereby disrupting the notion that white chick lit should be used to shape what we understand this genre to be and to do«.[244] Die Grenze zwischen einem vermeintlich originalen *Chick-lit*-Genre und einem vermeintlich adaptierten *Ethnic-chick-lit*-Subgenre primär an der Ethnizität bzw. Hautfarbe der Autorinnen und Protagonistinnen festzumachen, verstellt den Blick auf komplexere, ethnizitätsübergreifende (transnationale, globale) oder aber spezifischere (lokale, regionale) und jedenfalls intersektionale Genregenealogien.[245]

Diese Komplexitätsreduktion innerhalb der Entstehungsgeschichte der *chick lit* wirkt, *drittens*, bis in die gegenwärtige Wahrnehmung von Genre *(weiße chick lit)* und Subgenre *(ethnic chick lit)* nach. Dem ethnischen Labeling kann »eine Tendenz zur Homogenisierung des weiten Feldes zeitgenössischer globaler Literatur von, über und/oder für Frauen* unterstellt werden«.[246] Die zahlreichen Subgenres – *African-American chick lit* bzw. *Black chick lit* oder *sistah lit, chica lit, Asian-American chick lit, desi lit* usw. – und die Vielfalt, die diese repräsentieren, verschwinden quasi hinter dem Sammelbegriff der *ethnic chick lit*; ein Label, das, wenn es auf eine globale *chick lit* ausgeweitet bzw. übertragen wird, die sämtliche nichtanglo-amerikanische, nicht*weiße chick lit* umfasst, noch um ein Vielfaches nivellierender wirkt (vgl. Kap. 3.1). Und dies betrifft nicht nur einen meist nicht näher definierten ›Rest‹, sondern auch die vage Komplementärkategorie des ›Westens‹: »To yolk together British and American chick lit under the Anglo-American umbrella creates a category of the ›west‹ that is similarly problematic to the tendency to categorize chick lit from beyond this Anglo-American sphere as ›global‹ and by implication ›the rest‹.«[247] Ähnlich wie die Anfänge der *chick lit* wurde auch ihr ›Tod‹ (vgl. Kap. 2.2.2) primär in anglo-amerikanischen Medien ausgerufen, beanspruchte jedoch Gültigkeit für das Genre als Ganzes, im ›Westen‹ wie auch im ›Rest‹.

---

243 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 54.

244 Hurt: »The White Terry McMillan« (2019), S. 152.

245 Erin Hurt zufolge führt die Klassifizierung ethnischer Kategorien der *chick lit* als Subgenres oder Versionen *weißer chick lit* dazu, dass »the histories and specificities of these other ethnic categories are positioned as tangential to white chick lit«. Vgl. Erin Hurt: »Introduction« (2019), S. 11.

246 Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018), S. 10.

247 Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016), S. 250. Diese anglo-amerikanische Kategorie überschattet, wenn sie ausschließlich für britische und US-amerikanische Literatur verwendet wird, auch *chick lit* von Autor*innen aus anderen englischsprachigen Ländern. So wird beispielsweise der Roman *Watermelon* der irischen Autorin Marian Keyes, obgleich er 1995 und damit ein Jahr vor *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* erschienen ist, im Vergleich zu seinen Pendants kaum je als genredefinierender Prototyp angeführt – zumindest nicht in den Standardwerken zur *chick lit* (u.a. Ferriss/Young: *Chick Lit* [2006]; Peitz: *Chick Lit* [2010]) oder in den häufiger zitierten wissenschaftlichen (z.B. Baldick: »Chick Lit« [2015]) und populären (z.B. Wikipedia: »Chick lit« [22.7.2004]) Definitionen. Heike Mißler hingegen führt Marian Keyes neben Fielding und Bushnell als eine der »godmothers of the genre« an. Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 18.

2.2.2 Die Tode der *chick lit* und affirmative Tendenzen

Obgleich bereits 2004 erstmals der ›Tod‹ der *chick lit* verlautbart wurde, schien die Publikation der Anthologien *This Is Not Chick Lit* (2006) und *This Is Chick-Lit* (2007) eher für die nachhaltige, wenn auch kontroverse Präsenz des Genres/Labels zu sprechen (vgl. Kap. 2.1.1.2, S. 129f.).[248] Und doch bekamen die angehenden Autorinnen Liz Fenton und Lisa Steinke, als sie sich zu dieser Zeit nach einem Verlag für ihr erstes Buch umsahen, wiederholt zu hören: »We really like your novel, but didn't you get the memo? Chick lit is dead!«[249] Auf diese Behauptung reagierte das Autorinnenduo 2009 mit dem Launch ihrer Website *Chick Lit Is Not Dead*, die sie unter das Motto: »Two girls who believe that books with high fashion and happy endings never go out of style«,[250] stellten. Die relativ hohen Besucher*innenzahlen – bis zu 25.000 im Monat – schienen ihnen zunächst Recht zu geben.[251] Ab dem Jahr 2011 häuften sich jedoch Schlagzeilen wie: »Have we fallen out of love with chick lit?«,[252] »The decline of chick lit«,[253] »Is the chick-lit train running out of steam?«[254] und »The death of chick lit?«,[255] die das Ende der *chick lit* verkündeten. Die Verkaufszahlen waren rückläufig, laut *The Bookseller* »by more than 20 percent on their previous mass market publications over comparative sales periods«.[256] Dieser Einbruch betraf jedoch nicht nur die *chick lit*, sondern Printbücher generell; eine Entwicklung, die u.a. der zunehmenden Bedeutung des digitalen E-Buchmarktes zugeschrieben werden kann.[257]

Im *Chick-lit*-Eintrag in der Wikipedia wird gleich im ersten Absatz »the creation of imprints devoted entirely to chick lit«[258] als Gradmesser für die Popularität des Genres

---

248 Danuta Kean verkündigte auf ihrem Blog bereits sehr früh den Tod der *chick lit*. Vgl. Danuta Kean: »The Rise of Raunch«. In: *danutakean.com* (18.7.2004), https://web.archive.org/web/20070315172304/www.danutakean.com:80/blog/?p=15 [1.10.2021].

249 Liz Fenton zit. in Jennifer Coburn: »The decline of chick lit«. In: *The San Diego Union-Tribune* (11.2.2012), https://web.archive.org/web/20201016123522/https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/books/sdut-the-decline-of-chick-lit-2012feb11-story.html [1.10.2021].

250 O.A.: »Chick Lit Is Not Dead«. In: *chicklitisnotdead.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20090119234152/http://chicklitisnotdead.com/ [1.10.2021].

251 Vgl. Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

252 Sherwin: »Have we fallen out of love with chick lit?« (2011).

253 Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

254 O. A.: »Is the chick-lit train running out of steam?«. In: *independent.ie* (19.2.2012), https://web.archive.org/web/20201017171321/https://www.independent.ie/entertainment/books/is-the-chick-lit-train-running-out-of-steam-26823168.html [1.10.2021].

255 [A.C.]: »The death of chick lit?«. In: *The Economist* (6.3.2012), https://web.archive.org/web/20201017095639if_/https://www.economist.com/prospero/2012/03/06/the-death-of-chick-lit [1.10.2021].

256 Benedicte Page/Felicity Wood/Philip Stone: »Women's Brands Hard Hit by Downturn«. In: *The Bookseller* (23.9.2011), https://web.archive.org/web/20160411223307/www.thebookseller.com/news/womens-brands-hard-hit-downturn [1.10.2021].

257 Vgl. Ray Gustini: »Reports of Chick Lit's Death Are Greatly Exaggerated«. In: *The Atlantic* (27.9.2011), https://web.archive.org/web/20201017121240/https://www.theatlantic.com/culture/archive/2011/09/reports-chick-lits-death-are-greatly-exaggerated/337423/ [1.10.2021].

258 Wikipedia: »Chick lit« (24.6.2019), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=903302685 [1.10.2021].

angeführt. Es scheint folglich nur konsequent, wenn die Autorin Jennifer Coburn das Verschwinden dieser Imprints als Zeichen für den Abstieg der *chick lit* interpretiert: »During the heyday of chick lit, *Simon & Schuster* introduced *Downtown Press*; *Harlequin* launched *Red Dress Ink*; and *Kensington Books* published chick-lit titles under its *Strapless* imprint. Today none of these imprints are around.«[259] Ein Blick auf die Verlagswebsites bestätigt diese Beobachtung (vgl. Tab. 13).

Tab. 13: Chick-lit-Imprints, 2001-2011 (Stand: Okt. 2020)

Verlage	***Chick-lit*-Imprints** (Existenz von-bis)	**erhältliche Titel** (Publikationsjahre)	**Verschlagwortung mit *chick lit*** (Publikationsjahre)
Simon & Schuster	Downtown Press (2003-2010)	18 (2003-2010)	71 (2002-2021)
Harlequin	Red Dress Ink (2001/02-2011)	194 (2003-2014)	0
Kensington Books	Strapless (2004-2009)	1	47 (2007-2021)

Auf der Simon-&-Schuster-Website finden sich 2020 noch 18 Downtown-Press-Titel, die während der Jahre, in denen das Imprint aktiv war (2003-2010), publiziert wurden;[260] eine einfache Schlagwortsuche nach *chick lit* ergibt jedoch 71 Treffer mit Titeln aus den Jahren 2002-2021, was zeigt, dass das Label bei Simon & Schuster nach wie vor in Verwendung war.[261] Greer Hendricks, Vizepräsidentin und Cheflektorin des zu Simon & Schuster gehörigen Imprints Atria Books, betonte in einem Interview, dass das Ende von Downtown Press im Jahr 2010 nicht automatisch das Ende der darunter publizierten Autor*innen bedeutete: »I think that publishers found that they don't have to have these types of dedicated imprints to reach the intended audience. [...] Many of the authors are still being published here at Simon & Schuster.«[262] Sowohl etablierte *Chick-lit*-Autorinnen wie Jodi Picoult und Jennifer Weiner als auch neuere Autorinnen wie die bereits erwähnten Betreiberinnen der Chicklitisnotdead-Website Liz Fenton und

259 Coburn: »The decline of chick lit« (2012). Bei den drei Imprints handelt es sich um besonders populäre und langlebige Beispiele. Für weitere Imprints vgl. Vnuk: »Collection Development ›Chick Lit‹« (2005).

260 Diese Ergebnisse beruhen auf einer Schlagwortsuche nach »Downtown Press« auf der Verlagswebsite. Vgl. o.A.: »Downtown Press«. In: *simonandschuster.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026161755/https://www.simonandschuster.com/search/books/Imprint-Downtown-Press/_/N-1z13m5z/Ne-ph4 [1.10.2021].

261 Diese Ergebnisse beruhen auf einer Schlagwortsuche nach »chick lit« auf der Verlagswebsite. Vgl. o.A.: »chick lit«. In: *simonandschuster.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026162347/https://www.simonandschuster.com/search/books/_/N-/Ntt-chick+lit?options%5Bsort%5D=RELEVANCE [1.10.2021].

262 Greer Hendricks zit. in Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

Lisa Steinke wurden fortan bei der zu Simon & Schuster gehörigen Atria Publishing Group (vor allem Atria Books und Washington Square Press) veröffentlicht.[263]

Bei Harlequin wird Red Dress Ink (2001/2002[264]-2011) zwar auch nicht mehr als aktives Imprint geführt, über die Website konnten im Oktober 2020 jedoch noch 194 der darunter veröffentlichten Titel aus den Jahren 2003-2014 bezogen werden.[265] Erschienen 2012 – im Jahr nach der offiziellen Auflösung des Imprints – noch zahlreiche Bücher unter Red Dress Ink, versiegte diese Zuordnung 2014 ganz.[266] Ende 2015 war dann auch die weitgehend mit den unter Red Dress Ink veröffentlichten Titeln identische Literaturkategorie *chick lit* – »Fun, flirty and hip books for today's modern woman.«[267] – Vergangenheit. Die damalige Red-Dress-Ink-Lektorin und Vizepräsidentin von Harlequin Margaret O'Neill Marbury wies jedoch darauf hin, dass die Auflösung des Imprints nicht mit der Einstellung von *chick lit* gleichzusetzen sei. Bereits im Jahr 2009 habe der Verlag damit begonnen, *Chick-lit*-Titel in das größere Imprint MIRA Books – »[t]he brightest stars in women's fiction«[268] bzw. »the brightest stars in adult fiction«[269] – zu integrieren.[270] *Chick lit*, wenn auch zunächst unter dem allgemeineren Label *women's fiction* und in der Folge unter der nicht mehr geschlechtsmarkierten Bezeichnung *adult fiction* subsumiert, bildet dort nach wie vor ein starkes Segment, nur eben nicht mehr unter dem Label *chick lit* – die Schlagwortsuche ergab keinen Treffer mehr.[271]

Kensington Books verschlagwortete 2020 zwar noch bzw. nach einer längeren Pause wieder mit *chick lit*, allerdings stärker Genre und Imprint übergreifend (u.a.

---

263 Vgl. o.A.: »Simon & Schuster Authors«. In: *simonandschuster.com* (o.D.), https://www.simonandschuster.com/authors [1.10.2021].

264 Laut *Romance-Wiki*-Eintrag wurde *Red Dress Ink* im November 2001 mit dem Titel *See Jane Date* von Melissa Senate gelauncht. Vgl. o.A.: »Red Dress Ink«. In: *romancewiki.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160811043731/www.romancewiki.com/Red_Dress_Ink [1.10.2021]. Auf der Verlagswebsite von Harlequin findet sich die erste Nennung des Imprints hingegen erst im Januar 2002. Vgl. o.A.: »Red Dress Ink«. In: *eharlequin.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20020126180808/http://store.eharlequin.com/stores/harl/reddressinkBooks.jhtml [1.10.2021].

265 Diese Ergebnisse beruhen auf einer Schlagwortsuche nach »Red Dress Ink« auf der Verlagswebsite. Vgl. o.A.: »Red Dress Ink«. In: *harlequin.com* [Schlagwortsuche am 17.10.2020], https://web.archive.org/web/20201017075621/https://books.harlequin.com/search?w=%22red+dress+ink%22 [1.10.2021].

266 Vgl. ebd.

267 So lautete die Beschreibung der Literatur-Kategorie im Frühjahr 2015, bevor sie Ende desselben Jahres eingestellt wurde. Vgl. o.A.: »Chick Lit«. In: *harlequin.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20150319053154/www.harlequin.com/store.html?vcid=6 [1.10.2021].

268 So lautete die Beschreibung von MIRA im Frühjahr 2015: o.A.: »MIRA«. In: *harlequin.com* (o.D. [19.3.2015]), https://web.archive.org/web/20150319055557/www.harlequin.com/store.html?cid=242 [1.10.2021].

269 So lautet die Beschreibung des MIRA-Imprints heute: o.A.: »MIRA«. In: *harlequin.com* (o.D. [18.9.2020]), https://web.archive.org/web/20200918173051/https://www.harlequin.com/shop/brand/mira.html [1.10.2021].

270 Vgl. Margaret O'Neill Marbury zit. in Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

271 O.A.: »chick lit«. In: *harlequin.com* [Schlagwortsuche am 24.10.2020], https://web.archive.org/web/20201024091728if_/https://books.harlequin.com/search?w=%22chick+lit%22 [1.10.2021].

African American, Hispanic & Latino, Urban, Young Adult).[272] Das ehemalige verlagseigene *Chick-lit*-Imprint Strapless (2004-2009) wurde im Gegensatz zu jenen bei Simon & Schuster und Harlequin konsequent aus dem Webauftritt verbannt.[273] Cheflektor John Scognamiglio hat sich zu dessen Verschwinden folgendermaßen geäußert: »We've pretty much stopped publishing chick lit. When chick-lit was at its most popular, there were too many books being published. At the same time, the ›Twilight‹ vampire phenomenon began, and anything paranormal became hot.«[274] Dennoch führt der Verlag nach wie vor Imprints wie Zebra, die auf *women's fiction* und *romance* spezialisiert sind oder diese Genres zumindest mit abdecken (z.B. Dafina, Kensington Trade Paperback) und in denen auch Romane publiziert werden, die zuvor unter Strapless bzw. *chick lit* erschienen wären und mit Letzterem auch teilweise wieder verschlagwortet wurden.[275]

Neben den eigens der *chick lit* gewidmeten Verlagsmarken gingen im Jahr 2014/2015 auch die zwei populärsten Fanwebsites chicklit.co.uk und chicklitbooks.com offline und Fenton und Steinke benannten ihre programmatisch mit chicklitisnotdead betitelte Website in lizandlisa.com um.[276] Es handelt sich bei diesen Onlinepräsenzen um vergleichsweise späte ›Sterbedaten‹, wobei die Tatsache, dass das Genre/Label von Seiten der Fans bzw. überzeugter Autorinnen länger am Leben erhalten wurde als von Seiten der Verlage, nicht überrascht. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass es vielmehr das Label als das dahinterstehende kulturelle Phänomen war, das verschwand. Die Aussage von Marc Reichwein, dass »Etiketten, die gestern noch ein *branding* waren, [...] heute schon der Brandmarkung dienen [können]«,[277] scheint sich für die *chick lit* bestätigt zu haben, was jedoch nicht heißt, dass es das Produkt, das damit bezeichnet wurde, nicht mehr gibt:

> Chick lit may have been marketed to death, and may no longer be as visible in bookshops and on best-seller lists. However, the sociocultural contexts which have brought about the rise of self-depracating, ironic, funny, independent, and romantically challenged heroines have not fundamentally changed over the past ten to fifteen years since the heydays of the genre.[278]

---

272 Die Schlagwortsuche nach »chick lit« ergab am 1. Januar 2019 keine, im Oktober 2020 jedoch 47 Treffer. Vgl. o.A.: »chick lit«. In: *kensingtonbooks.com* [Schlagwortsuche am 24.10.2020], https://web.archive.org/web/20201024094150/https://www.kensingtonbooks.com/search-results/?keyword=%22chick+lit%22 [1.10.2021].

273 Die Schlagwortsuche nach »Strapless« führt im Herbst 2020 nur mehr zu einem einzigen Titel, Joanne Skerretts *She Who Shops* (2012). Vgl. o.A.: »Strapless«. In: *kensingtonbooks.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026141531/https://www.kensingtonbooks.com/search-results/?keyword=Strapless [1.10.2021].

274 John Scognamiglio zit. in Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

275 Vgl. o.A.: »About our Imprints & Publishing Partners«. In: *kensingtonbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080325/https://www.kensingtonbooks.com/pages/imprints-publishing-partners/ [1.10.2021].

276 So lautet auch heute noch der Name bzw. die URL der Website: www.lizandlisa.com/ [1.10.2021].

277 Reichwein: »Diesseits und jenseits des Skandals« (2009), S. 96; Hervorhebung im Original.

278 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 45.

Chick lit, die anfangs über Rezepte, Manuals und Genrekonfigurationen relativ eng definiert wurde, hatte sich über zahlreiche Subgenres und Variationen weiter- und über das einst mit ihr assoziierte Genre hinausentwickelt. Aus dem Subgenre der *romance* oder *women's fiction* wurde zunächst ein Label oder »catch-all term for much of women's fiction«[279] und *nonfiction*. Das *Chick-lit*-Genre »has risen above the containment of the single-girl-in-the-city formula«,[280] so Mißler, die nicht vom Tod, sondern vielmehr von einer Evolution der *chick lit* spricht; eine Sichtweise, die sich ganz ähnlich auch bei Rebecca Vnuk und Nanette Donohue findet. Sie sprechen zwar von einem Rückgang der *chick lit* seit den Mitt-2000er Jahren, nicht jedoch von ihrem Ende: »In some ways, it has really simply matured. The materialism and brand awareness that seemed so in trend in the 1990s were out of step with the more austere climate of post-9/11 America.«[281] Diese auf die Inhalte des Genres bezogene Entwicklung, die sich nach der großen Rezession im Jahr 2009 noch einmal zuspitzte und das Subgenre der stärker auf ökonomische Fragen eingehenden *recessionista lit* hervorbrachte,[282] lässt sich auch auf die Labelingpraxis umlegen. Wie die im Genre verhandelten Themen breiter – u.a. ernster bzw. weniger materialistisch – wurden, ersetzte die zwar ›erwachsenere‹, aber ebenso essentialistische Genrebezeichnung *women's fiction* zunehmend die infantilisierende *chick lit*, die sich u.a. aufgrund einer Übersättigung des Marktes, nicht als Synonym für zeitgenössische Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen* durchsetzen konnte. Neben der Rückkehr zum Terminus *women's fiction* wird die Literatur von, über und/oder für Frauen* heute aber auch verstärkt in traditionelle, inhaltsbezogene Genres wie *(general) fiction* und *romance* eingegliedert.

Von den größeren Buchhandelsunternehmen in den USA wurde *chick lit* zum Abfragezeitpunkt Anfang des Jahres 2019 nur mehr bei Barnes & Noble als reguläre Literaturkategorie geführt (vgl. Tab. 14). Auf der Website der Hudson Booksellers fand sich *chick lit* zwar auch nach wie vor, jedoch nicht als eigenständige Subkategorie, sondern als eine Art informelle Sammelbezeichnung innerhalb der *Fiction*-Kategorie, die auf gleicher Ebene mit *Historical*, *Quirky* und *Book Clubs* stand. Insgesamt verwendeten sieben der elf hier näher unter die Lupe genommenen US-amerikanischen Buchhandelsunternehmen geschlechtsmarkierte Literaturklassifizierungen auf ihren Verkaufswebsites, wobei dies bis auf zwei Ausnahmen – die Kategorie *Men's Adventure* bei Alibris und Half Price Books – mit einer Markierung des weiblichen* Geschlechts gleichgesetzt werden konnte.

Im Vereinigten Königreich Großbritannien und Nordirland fand sich *chick lit* auf keiner einzigen Verkaufsplattform größerer Buchhandelsunternehmen mehr und auch geschlechtsmarkierte Literaturkategorien – *Contemporary Women/Men's Adventure* bei Alibris, *Lad Lit/Women Writers & Fiction* bei Amazon und *Women* bei WH Smith – konnten nur noch auf drei der acht analysierten Websites nachgewiesen werden, von

279 Vnuk/Donohue: *Women's Fiction* (2013), S. 113.

280 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 45.

281 Ebd.

282 Heike Mißler schreibt in ihrer Analyse von Erica Kennedys *Chick-lit*-Roman *Feminista* (2009): »Since the 2007/2008 recession, many chick-lit narratives have taken up economic issues, blending the love plot with story lines about female entrepreneurial skills and/or the need to be creative in a post-recession job market.« Vgl. Mißler: »Neoliberal Fantasies« (2019), S. 141 (für weitere Beispiele von *recessionista lit* vgl. auch ebd., S. 147/Endnote 7).

denen zwei nicht nur eine Frauen*-, sondern auch eine Männer*-Kategorie führten (vgl. Tab. 15, S. 182).

In der Schlagwortsuche war *chick lit* sowohl auf den US-amerikanischen als auch auf den britischen Websites noch deutlich präsenter; insbesondere auf den Websites von Amazon waren immer noch zahlreiche Titel, und zwar sowohl ältere als auch neuere, mit *chick lit* getaggt (vgl. Tab. 14 und Tab. 15). Folglich wurden auch zu einem Zeitpunkt, als die *Chick-lit*-Kategorie als solche nicht mehr offiziell auf den Websites geführt wurde, noch Bücher damit verschlagwortet. Auf diese Weise kann einerseits der Brandmarkung des Labels ausgewichen, andererseits gleichzeitig das Orientierungsangebot für Kund*innen, die sich an den Terminus gewöhnt haben, aufrechterhalten werden. Die vor allem in Großbritannien vorherrschende Tendenz zu inhaltsbezogenen Klassifizierungen weist darauf hin, dass nicht mehr nur die *chick lit*, sondern das einseitige *gendering* am Literaturmarkt generell auf Ablehnung zu stoßen scheint.

Tab. 14: Geschlechts(un)markierte Klassifizierungen auf Websites US-amerikanischer Buchhandelsunternehmen (Stand: Jan. 2019)

Buchhandelsunternehmen[283]	**Klassifizierung**[284]	**Verschlagwortung mit *chick lit*** (Treffer)
alibris.com	*Fiction* > ***Contemporary Women | Men's Adventure***	317
amazon.com	*Books* > *Literature & Fiction* > **Women's [Literature &] Fiction** > *African American | Contemporary | Divorce | Domestic Life | Friendship | Mothers & Children | Single Women | Sisters*	> 20.000

283 Die Auswahl orientiert sich an den in der Wikipedia angeführten Buchhandelsketten und Onlinebuchhändlern in den USA, wobei jene Unternehmen nicht miteinbezogen wurden, die ausschließlich mit gebrauchten Büchern handeln (wie Americana Exchange, Bookmans, Half.com) oder ausschließlich *nonfiction* in ihrem Sortiment führen (Follett's, Chegg.com). Weiters sind jene Buchhandlungen, die weder mit thematischen Klassifizierungen noch mit *chick lit* als Schlagwort arbeiten (Deseret Book, Joseph-Beth Booksellers), nicht angeführt. Vgl. Wikipedia: »List of Bookstore Chains« (13.11.2018), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_bookstore_chains&oldid=868665475 [1.10.2021]; »List of Online Booksellers« (18.12.2018), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_online_booksellers&oldid=874368960 [1.10.2021].

284 Wenn auf der jeweiligen Website eine geschlechtsmarkierte Kategorie im Bereich Belletristik *(Literature and/or Fiction)* für Erwachsene vorhanden war, ist sie fett markiert; wenn keine geschlechtsmarkierte Kategorie vorhanden war oder jene geschlechtsmarkierte Kategorie, die vorhanden war, keine/kaum der *chick lit* vergleichbare Titel enthielt (z.B. die *Mystery-&-Detective*-Kategorie *Women Sleuths* bei Half Price Books), dann sind (zusätzlich) jene geschlechtsneutralen Kategorien angegeben, in denen Titel, die ansonsten auch der *chick lit* oder *women's fiction* zugerechnet werden, zu finden sind (z.B. *General Fiction*, *Contemporary Romance*).

Buchhandelsunternehmen[283]	**Klassifizierung**[284]	**Verschlagwortung mit *chick lit*** (Treffer)
barnesandnoble.com	*Fiction* > ***Women's Fiction*** > *Contemporary Women's Fiction – Other* | *Between Friends* | ***Chick Lit*** | *Classics* | *Families* | *For Better, For Worse* | *Glitz & Glamour* | *Mothers & Mothering* | *Romantic Relationships* | *Self Realization* | *Sense of Place* | *Unquiet Minds* | *Wonders & Horrors of Childhood* | *Women around the World* | *Women of a Certain Age* | *Women vs. Society's Expectations* | *Working Mothers*	140
booksamillion.com	*Fiction* | *Romance*	103
booksinc.net	–	89
hpb.com (Half Price Books)	*General Fiction* | ***Men's Adventure*** | *Mystery & Detective* > ***Women Sleuths*** | *Romance* > *Contemporary*	210
hudsonbooksellers.com	*Fiction* > ***Contemporary Women | [Chick Lit]***[285]	89
lifeway.com	*Books* > ***Women (Christian Books for Women)*** *eBooks* > ***Women***	keine
powells.com	*Fiction and Poetry* > *Literature* > ***Contemporary Women Authors***	43
schulerbooks.com	–	89
tatteredcover.com	–	89

285 »Chick Lit« steht in eckigen Klammern, da es sich nicht um eine reguläre Kategorie auf der Website, sondern um eine Art Sammelbegriff innerhalb der Kategorie *Fiction* (neben *Historical*, *Quirky* und *Book Clubs*) handelt.

Tab. 15: Geschlechts(un)markierte Klassifizierungen auf Websites britischer Buchhandelsunternehmen (Stand: Jan. 2019)

Buchhandelsunternehmen[286]	**Klassifizierung**	**Verschlagwortung mit *chick lit* (Treffer)**
alibris.co.uk	*Fiction* > ***Contemporary Women | Men's Adventure***	317
amazon.co.uk	*Fiction* > ***Lad Lit | Women Writers & Fiction*** > *Lesbian | Short Stories | Women's Literary Fiction | Women's Popular Fiction*	> 40.000
blackwells.co.uk	*Fiction* > *Fiction: general & literary* > *Modern & contemporary fiction | Contemporary lifestyle fiction | Romance* > *Adult & contemporary romance* etc.	1.176
thebookpeople.co.uk	*Fiction* > *Contemporary | Romance* > *Contemporary Romance* etc.	4
foyles.co.uk	*Fiction & Poetry* > *General & Literary Fiction | Modern & contemporary fiction post c 1945 | Romance* etc.	146
waterstones.com	*Fiction* > *Modern & Contemporary Fiction* etc. | *Romance* > *Contemporary Romance | Love Stories* etc.	48
whsmith.co.uk	*Fiction* > *Modern and Contemporary Fiction* > ***Women***	112
theworks.co.uk	*Fiction Books* > *Contemporary Fiction | Romance Books* > *Modern Romance*	14

In den letzten Jahren wurde der Sexismus im Literaturbetrieb wiederholt öffentlich kritisiert. Beispielsweise hatten sich zwei WH-Smith-Kundinnen 2011 öffentlichkeitswirksam über die dort vorgenommene Gruppierung einer bestimmten Art von Literatur unter dem *Women's-fiction*-Label beschwert: »It was very light, lots of pink fluffiness and there were no classic authors.«[287] Sie machten zudem deutlich, dass sie

286 Die Auswahl orientiert sich an den in der Wikipedia angeführten Buchhandelsketten und Onlinebuchhändlern im Vereinigten Königreich Großbritannien und Nordirland. Jene Buchhandlungen, die weder mit thematischen Klassifizierungen noch mit *chick lit* als Schlagwort arbeiten (Daunt Books, Eason), sind nicht angeführt. Vgl. Wikipedia: »List of Bookstore Chains« (2018); »List of Online Booksellers« (2018).

287 Adam Lusher: »Bookshop Changes ›Women's Fiction‹ Label after Appeal from ›Sisterhood‹«. In: *The Telegraph* (3.9.2011), https://web.archive.org/web/20201016154939/www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/8739104/Bookshop-changes-womens-fiction-label-after-appeal-from-sisterhood.html [1.10.2021].

Literatur von, über und/oder für Frauen* nicht als »minority or niche area«[288] wahrnehmen wollen und sich durch das herablassende Labeling beleidigt fühlen. Jackie Wing, die Verantwortliche für Belletristik und Kinderliteratur bei WH Smith, antwortete ihnen, dass *women's fiction* oft als Handelsbezeichnung für »chick-lit-type-authors«[289] verwendet werde, räumte aber ein, dass die Bezeichnung wohl nicht ganz angemessen sei und ab sofort nicht mehr für die *Point of Sales* verwendet werde. Der Artikel über diesen Vorfall wurde online kommentiert, wobei heftigste, ablehnende Reaktionen die Regel waren. Die beiden Frauen* wurden als Lesben, Feministinnen der übelsten Sorte, als dumm, bemitleidenswert, dysfunktional, manipulativ u.v.m. bezeichnet. Ebenso beschimpft wurde diese Art von Literatur, die zu lesen angeblich ohnehin nur Frauen* dumm genug seien. Eine Leserin verweist in ihrem Kommentar unter dem online publizierten Artikel auf den Kern des Problems, der in den hitzigen Diskussionen zumeist untergegangen war:

> I'm a feminist, and while I don't see this is [sic!] as a major issue, I do think these kind of labels are a symptom of wider problems, and imply that women only read certain types of novels. All other categories in book shops refer to the content of the book, not the type of person who should read them (apart from childrens fiction, which is surely based on a different reading ability) – why should this be this different?[290]

Die zwei hier angedeuteten Tendenzen, einerseits die Rückkehr zum ›Frauenliteratur‹-Label, andererseits die zunehmende Verwendung von ebenfalls traditionellen, jedoch inhalts- und nicht geschlechtsbezogenen Genrebezeichnungen, setzten sich in gewisser Weise auch in neueren Labelkreationen fort. Die Brandmarkung des *Chick-lit*-Labels, die teilweise mit einer generellen öffentlichen Verurteilung des geschlechtsspezifischen Literaturlabelings einherging, ist jedoch nicht unbedingt, wie Heike Mißler optimistisch prognostizierte, als Schritt in Richtung einer verantwortungsvolleren Benennungspraxis zu werten.[291] Zum einen kann sich *gender bias* auch hinter Literaturlabels wie *misery* und *grip lit* verbergen, die keine geschlechtliche Markierung im Wortlaut tragen (vgl. Kap. 2.2.2.1), zum anderen wurde die geschlechts(teil)markierte *clit lit* bereits als *Chick-lit*-Nachfolgerin ausgerufen (vgl. Kap. 2.2.2.2).

2.2.2.1 Indirekt geschlechtsmarkierte Labels: *misery* und *grip lit*

Bei der *misery* und *grip lit* handelt es sich um zwei zeitgenössische Literaturlabels, denen zwar keine geschlechtliche Markierung eingeschrieben ist – weder *misery* noch *grip* verweisen auf ein bestimmtes Geschlecht –, die aber beide in je unterschiedlichen Kontexten als Nachfolgelabels der *chick lit* ausgerufen wurden. Dadurch ist ihnen eine Geschlechtsmarkierung zuteilgeworden, die sich weniger direkt erschließt, über ihre Benennung, als vielmehr indirekt, über die Art und Weise, wie über sie geschrieben, wie sie definiert und vor allem auch bewertet wurden.

---

288 Ebd.

289 Ebd.

290 Amy Gillespie (Leser*innenkommentar) in ebd.

291 »If chick lit's death signifies that the publishing sector is going to drop a label that is widely perceived as derogatory and patronizing by men and women alike, this could be seen as a step towards a more enlightened genre labeling in the book market.« Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 14.

Chronologisch betrachtet ist die *misery lit* (auch *mis lit, misery memoirs, mis mems* oder *misery porn*) nicht jünger als die *chick lit*. Sie wird teilweise auf das (auto-)biographisch-historische Buch *Wild Swans* (1991) zurückgeführt, in dem Jung Chang über drei Generationen die Geschichte ihrer Familie in China erzählt, oder aber auf *Angela's Ashes* (1996), die Autobiographie des irisch-amerikanischen Autors Frank McCourt. Als Prototyp – vergleichbar mit *Bridget Jones's Diary* bei der *chick lit* – gilt allerdings Dave Pelzers *A Child Called »It«* (1995), nach dessen Vorbild zahlreiche *Misery-lit*-Titel gestaltet waren.[292] In aller Regel beginnt die autobiographische Erzählung in der Kindheit und handelt von physischer und/oder psychischer Gewalt, die eine erwachsene Vertrauensperson, oft ein Elternteil, auf ein Kind ausübt. Das Erlebte wird meistens in der ersten Person aus der Perspektive der Betroffenen erzählt und endet mit deren Flucht oder Erlösung – bei Pelzer sind es beispielsweise besorgte Lehrer, die ›ihn‹ bzw. sein kindliches erzähltes Ich aus schwierigen Familienverhältnissen retten. Das von Ileana M. Wainwright gestaltete Buchcover von *A Child Called »It«*, auf dem ein kleiner, hilflos und verängstigt nach oben blickender Junge zu sehen ist, der von einer aus dem verfinsterten Wolkenhimmel kommenden Hand ans Kinn gefasst wird, dürfte die optische Gestaltung der *misery lit* wesentlich beeinflusst haben[293]: »White cover, swirly writing, big-eyed child. These are the visual clues that tell prospective buyers that they are going to be in their comfort (or discomfort) zone.«[294]

Das Label *misery lit* entstand ebenso wie *chick lit* erst einige Jahre nach den Produkten, die damit bezeichnet wurden, und lässt sich auf einen Artikel von Liz Bury zurückführen, der 2007 im *Bookseller*-Magazin erschienen ist.[295] Es handelt sich nicht per se um ein Subgenre oder Label der ›Frauenliteratur‹, sondern vielmehr um eine Unterkategorie der Autobiographie; Frauen* – »perhaps unsurprisingly«,[296] wie Bury anmerkt – und insbesondere junge Mütter werden aber als Hauptzielgruppe genannt. Dabei beruft sich Bury auf die Angaben der Random House Group, dass der Markt für *misery lit* zu 80 bis 90 % weiblich* sei, unabhängig vom Geschlecht der Autor*innen und Hauptcharaktere. Die Mehrheit der Käufer*innen von Harper Non-Fiction seien junge Mütter, die die Bücher in Supermärkten erwerben würden.[297] Aber auch für traditionelle Buchhandlungen stellte *misery lit* eine lukrative Kategorie dar, die unter diversen Labels lief: Waterstones führte Ende 2006 ein *Painful-Lives*-Bücherregal ein, Borders folgte mit *Real Lives* und WH Smith mit *Tragic Life Stories*. Auf amazon.co.uk

292 Vgl. Esther Addley: »So Bad It's Good«. In: *The Guardian* (15.6.2007), https://web.archive.org/web/20201017100136/https://www.theguardian.com/society/2007/jun/15/childrensservices.biography [1.10.2021].

293 Vgl. Dave Pelzer: *A Child Called »It«*. Deerfield Beach: Health Communications 1995.

294 Peter Saxton zit. in Addley: »So Bad It's Good« (2007).

295 Folgende Autor*innen verweisen darauf, dass der Terminus vom *Bookseller*-Magazin (konkret in Liz Bury: »Tugging at Heart Strings«. In: *The Bookseller* (22.2.2007), https://web.archive.org/web/20201016122809/https://www.thebookseller.com/feature/tugging-heart-strings [1.10.2021]) geprägt worden sei: Brendan O'Neill: »Misery Lit…Read On«. In: *BBC News* (17.4.2007), https://web.archive.org/web/20201016165930/http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6563529.stm [1.10.2021]; Justyna Wlodarczyk: *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2010, S. 151.

296 Bury: »Tugging at Heart Strings« (2007).

297 Vgl. ebd.

hieß die Kategorie zeitweise *True Endurance and Survival*[298] und bei Harper Non-Fiction, dem führenden Verlag in diesem Genre, waren die Bücher als *Inspirational Memoirs* bekannt.[299]

Misery lit hat sich seit ihrer Entstehung verändert bzw. ausgeweitet, zum einen entstanden Subgenres wie die *celebrity misery memoir* (Bücher von berühmten Persönlichkeiten, die über ihre schwere Kindheit schreiben)[300] oder die *pet misery memoir* (Bücher über Haustiere, die Menschen in schwierigen Lebensphasen geholfen haben),[301] zum anderen stellte sich immer öfter heraus, dass viele der Memoiren größtenteils oder gänzlich erfunden waren.[302] Dies sorgte zunächst dafür, dass das Ende des Trends ausgerufen wurde; auch die Verkaufszahlen waren rückläufig.[303] Das Label erwies sich jedoch als adaptionsfähig und überschritt zunehmend die Grenze zum fiktionalen Buchsegment. Vor allem in der Kinder- und Jugendliteratur (u.a. als *sick lit*[304]) und in der ›Frauenliteratur‹ konnte die fiktive *misery lit* Fuß fassen. Im *New-York-Times*-Blog *Idea of the Day* präsentierte Tom Kuntz 2010 unter der Headline »Woe is Women's Lit« statt einer Idee folgende Fragen: »Is women's fiction plagued by ›misery lit‹, obsessed with bereavement, child abuse and rape? Or ›chick lit‹, obsessed with Prada handbags and landing the perfect catch? Or is it torn between the two?«[305] Auf das provokante Statement hin, dass ›Frauenliteratur‹ offenbar nur aus zwei populären, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Blogbeitrags bereits wieder im Absteigen begriffenen

298 Vgl. Marc Sinclair: »The Strange Art of Misery Lit«. In: *Creative Review* (23.4.2008), https://web.archive.org/web/20150318231254/www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/the-strange-art-of-misery-lit [1.10.2021].

299 Vgl. Addley: »So Bad It's Good« (2007).

300 Ein Beispiel, das Addley anführt, ist die Autobiographie *Unbeaten: The Story of My Brutal Childhood* (2006). Auf der gebundenen Ausgabe wurde zunächst noch ein Foto der aus der britischen Fernsehshow *How Clean Is Your House?* bekannten Autorin Kim Woodburn abgebildet. Die noch im selben Jahr publizierte Taschenbuchausgabe folgte jedoch schon den für die *misery lit* geltenden Coverkonventionen: sepiagetöntes Kinderfoto und handschriftlicher Titel. Vgl. ebd.

301 Frühe Beispiele wären John Grogans *Marley and Me* (2005), in dem der Journalist über seine Erfahrungen mit seinem Labrador Marley schreibt, Vicki Myrons *Dewey The Small-Town Library Cat Who Touched the World* (2008) über eine Bibliotheksfundkatze oder Allen und Sandra Partons *Endal: How One Extraordinary Dog Brought a Family Back from the Brink* (2009). Für weitere Beispiele und eine Beschreibung des Genres vgl. Tim Walker: »Animal Crackers: The Rise of Pet Memoirs«. In: *Independent* (2.3.2009), https://web.archive.org/web/20110415193827/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/animal-crackers-the-rise-of-pet-memoirs-1634979.html [1.10.2021].

302 Das betrifft bspw. Kathy O'Beirnes *Kathy's Story: A Childhood Hell Inside the Magdalene Laundries* (2005) oder Constance Briscoes *Ugly* (2006).

303 Vgl. Ed West: »Mis Lit: Is this the End for the Misery Memoir?«. In: *The Telegraph* (5.3.2008), https://web.archive.org/web/20200520134618/www.telegraph.co.uk/news/features/3635834/Mis-lit-Is-this-the-end-for-the-misery-memoir.html [1.10.2021]; Alison Flood: »Is this the End of Misery Memoirs?«. In: *The Guardian* (20.11.2008), https://web.archive.org/web/20201016131123/https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/nov/20/misery-memoirs-constance-briscoe [1.10.2021].

304 Vgl. Tilman Spreckelsen: »Krankheit und Tod als Lieblingsthema«. In: *faz.net* (4.7.2014), https://web.archive.org/web/20180406131220/www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/schmerz/sick-lit-krankheit-in-der-neuen-jugendliteratur-13012470.html [1.10.2021].

305 Tom Kuntz: »Woe Is Women's Lit«. In: *Idea of the Day* [Blog der *New York Times*] (18.3.2010), https://web.archive.org/web/20200217204545/http://ideas.blogs.nytimes.com/2010/03/18/woe-is-womens-lit/ [1.10.2021].

Genres bestehe, folgt die Beobachtung, dass eine Ablösung der *chick lit* durch die sogenannte *misery lit* stattfinde[306] – eine Feststellung, die drei Jahre später auch in den *Genreflecting Guide to Popular Reading Interests* Eingang gefunden hatte. Darin wird die *misery lit* unter der weniger verfänglichen Bezeichnung *issue-driven novels* (»heavy books about heavy issues«[307]) als Subgrene der *women's fiction* und Nachfolgegenre der *chick lit* angeführt und Jodi Picoult, deren Romane ebenso unter dem *Chick-lit*-Label vermarktet wurden, als prototypische Autorin genannt. Kuntz bezog sich in seinem abschätzigen Statement über die *misery lit* als neuesten Trend der ›Frauenliteratur‹ auf eine Bemerkung Daisy Goodwins, der ehemaligen Vorsitzenden des *Orange Prize for Women's Fiction*, die sich über die hohe Zahl an eingereichten Opfer- und Trauernarrativen beschwerte.[308] Dafür, dass Schriftstellerinnen zunehmend schwermütige Geschichten publizierten, wurde auch das Marketingphänomen *chick lit* verantwortlich gemacht. Zu lange hätten Verleger*innen sämtliche zeitgenössischen, humorvollen Bücher von Frauen* als *chick lit* vermarktet oder besser gesagt: ›verheizt‹. Um in Zeiten des Todes bzw. der Brandmarkung der *chick lit* wieder ernst genommen zu werden, schreibe Frau* nun sicherheitshalber über Ernsthaftes, Tragisches, Trauriges – kurz: über Dinge, die keine Stilettos und Cocktailgläser auf dem Cover erlauben und die niemand per se als oberflächlich abzutun wagt.[309] Die *Idea of the Day* der *New York Times* und die Reaktion der *Orange-Prize*-Vorsitzenden zeigen jedoch, dass ein ernstes Thema nicht unweigerlich dazu führt, dass die darüber schreibenden Autorinnen ernster genommen werden. Das Label *misery lit* wurde ebenso wie *chick lit* zur Abwertung der Literatur von, über und/oder für Frauen* herangezogen; zwei Extrempole – entweder zu mitleiderregend und deprimierend oder aber zu oberflächlich und sinnentleert –, zwischen denen es Tom Kuntz zufolge nichts zu geben scheint. Diese Debatte bzw. die dadurch erfolgende Verknüpfung von Genre und Gender kann als Aktualisierung einer langen Praxis der Abwertung von ›Frauenliteratur‹ gelesen werden.[310]

Ein weiteres Beispiel dafür stellt die im Gegensatz zur *misery lit* noch relativ junge *grip lit* (auch *chick noir, domestic noir, suburban noir*) dar, die mit dem Roman *Gone Girl* (2012) der US-amerikanischen Autorin Gillian Flynn angesetzt wird.[311] Zuerst war allerdings von *domestic noir* die Rede; eine Krimi-Subgenrebezeichnung, die 2013 von der Autorin Julia Crouch in ihrem Blog vorgeschlagen wurde:

---

306 Vgl. ebd.

307 Vnuk: »Women's Fiction« (2013), S. 257.

308 Vgl. Arifa Akbar: »Spare me the Misery Lit, says Orange Prize Judge«. In: *Independent* (17.3.2010), https://web.archive.org/web/20201016120213/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/spare-me-the-misery-lit-says-orange-prize-judge-1922360.html [1.10.2021].

309 Vgl. Jessica Duchen: »Chicklit is Sexist«. In: *Standpoint* (17.3.2010), https://web.archive.org/web/20180516111922/http://standpointmag.co.uk/node/2811 [1.10.2021].

310 Vgl. Harding: »Women's Fiction« (2010).

311 Claire Coughlan: »Grip Lit: The Tense New Genre where Crime meets Passion«. In: *Independent* (6.6.2016), https://web.archive.org/web/20201016124124/www.independent.ie/entertainment/books/grip-lit-the-tense-new-genre-where-crime-meets-passion-34771022.html [1.10.2021]; Sarah Oliver: »Forget Chick-Lit, Read ›Grip-Lit‹!«. In: *Mail Online* (25.6.2016), https://web.archive.org/web/20160626134011/www.dailymail.co.uk/home/event/article-3656383/Grit-lit-s-emotional-motivation-manipulation-internal-suspense-Forget-chick-lit-novels-women-REALLY-want-like-grip-lit.html [1.10.2021]; Paula Hawkins' Roman *The Girl on the Train* (2015) gilt als britisches Pendant.

> In a nutshell, *Domestic Noir* takes place primarily in homes and workplaces, concerns itself largely (but not exclusively) with the female experience, is based around relationships and takes as its base a broadly feminist view that the domestic sphere is a challenging and sometimes dangerous prospect for its inhabitants.[312]

Domestic noir wurde von einigen Autorinnen wie Rebecca Whitney und Luana Lewis positiv aufgenommen und für ihr eigenes Schreiben verwendet – ganz im Gegensatz zur verlegerischen Subgenrekreation der *chick noir*: »The label, also viewed as offensive and degrading by many, caused some upset and debate. The word ›chick‹ inevitably implies female; or synonym for ›not to be taken seriously.‹«[313] Es gab auch Versuche, die Frauen*-Krimisubgenres weiter zu differenzieren, beispielsweise schlug die Autorin AJ Waines die Trias *suburban noir, chick noir* und *domestic noir* vor, wobei Ersteres eine räumliche Eingrenzung auf Krimis darstellt, die in der Vorstadt spielen, und die beiden Letzteren sich vornehmlich durch den Schreibstil unterscheiden: Der *chick noir* wird, ähnlich wie der *chick lit*, ein »chatty prose style«[314] nachgesagt, während der *domestic noir* im Gegensatz zu diesem »easy-reading, clichéd territory«[315] ein gewisser literarischer Anspruch zuerkannt wird. Die Grenzen sind jedoch fließend, weshalb die Termini eher als Synonyme und nicht für unterschiedliche Subgenres in Umlauf waren. Mit *chick noir*, die meist ebenso wie *grip lit* mit Flynns *Gone Girl* (2012) angesetzt wird, war jedenfalls offiziell, vor allem auch terminologisch, die Brücke zur *chick lit* geschlagen. Sich 2016 in Zeitungsartikeln häufende Aussagen wie: »You've heard of ›chick lit. Now there's ›grip lit‹«,[316] »Step aside Chick Lit – there's a new kid elbowing its way on to the bookshelves«[317] oder »Forget chick-lit, the novels women REALLY want are more like ›grip-lit‹!«,[318] suggerierten, dass dieses neue Genre – eine Abkürzung für *gripping psychological thriller* – die *chick lit* abgelöst hatte: »Whereas Chick Lit was a one-size-fits-all label affixed to books written by women which tended to be about relationships and finding your happily ever after, Grip Lit seems to lift the curtain on what happens when it all goes horribly wrong.«[319] Das Fehlen jener humorvollen Leichtigkeit, die für *chick lit* kennzeichnend war/ist, wird auch optisch durch die dunkel gehaltene und nicht gendermarkierte Covergestaltung unterstrichen – *Gone Girl* ist beispielsweise bis auf einige weiße ›Kratzer‹ am linken Buchrand und den rötli-

---

312 Julia Crouch: »Genre Bender«. In: *juliacrouch.co.uk* (25.8.2013), https://web.archive.org/web/20201017111732/http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender [1.10.2021].

313 Luana Lewis: »Trends in Crime Fiction: From Psychological Thrillers to Domestic Noir«. In: *London Writers' Club* (27.6.2014), https://web.archive.org/web/20201016152440/http://londonwritersclub.com/2014/06/trends-in-crime-fiction-from-psychological-thrillers-to-domestic-noir/ [1.10.2021].

314 AJ Waines: »Suburban, Domestic and Chick-Noir – New Genres in Psychological Thrillers«. In: *awaines.blogspot.com* [Blog] (19.8.2014), https://web.archive.org/web/20180703163737/http://awaines.blogspot.com/2014/08/suburban-domestic-and-chick-noir-new.html [1.10.2021].

315 Lewis: »Trends in Crime Fiction« (2014).

316 Tracy Mumford: »Explaining the Latest Literary Trend: ›Grip Lit‹«. In: *MPR News* (31.5.2016), https://web.archive.org/web/20201016163824/https://www.mprnews.org/story/2016/05/31/books-what-is-grip-lit [1.10.2021].

317 Coughlan: »Grip Lit« (2016).

318 Oliver: »Forget Chick-Lit, Read ›Grip-Lit‹!« (2016).

319 Coughlan: »Grip Lit« (2016).

chen Autorinnennamen und Titel ganz in Schwarz gehalten.[320] Es fließt ein zentrales Merkmal der zuvor sehr erfolgreichen *misery lit* – die häusliche Sphäre als Tatort – ein, wobei die Konstellation der Frau* als Opfer relativiert wird: »[F]emale characters [are] more likely to be the star of the story than the long-suffering love interest or the body in the shallow grave, as can be the case in conventional crime fiction.«[321] Die Einbringung und Kombination von feministischen Inhalten, Sexualität und Selbstreflexion – Themen, die Protagonistinnen der *grip lit* beschäftigen – werden als unkonventionelle Weiterentwicklung des Kriminalromans verstanden.[322] Der *grip lit* wurde zwar feministisches, jedoch kaum intersektionales Potenzial nachgesagt, und ein kontinuierlich geäußerter inhaltlicher Kritikpunkt bezog sich auf die fehlende Diversität: »How about a heroine that isn't white and living in the US? How about a same-sex marriage with dark suburban secrets?«[323]

Ähnlich wie bei der *chick lit* wurde auch der Verdacht geäußert, dass weniger diese Art der Krimiliteratur als vielmehr das Label dafür neu sei. Daphne du Mauriers *Rebecca* (1938), PD James' *Innocent Blood* (1980) oder Barbara Vines (Ps. v. Ruth Rendell) *A Dark-Adapted Eye* (1986) wurden schließlich veröffentlicht,[324] lange bevor Marian Keyes – selbst *Chick-lit*-Autorin der ersten Stunde – im Jahr 2015 über Twitter das *Grip-lit*-Label ausrief.[325] Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass psychologische Thriller in den letzten Jahren sehr erfolgreich waren. Die Kategorie *crime, thriller and adventure* kam beispielsweise im Jahr 2015 in Großbritannien mit 25 Millionen verkauften Büchern auf annähernd 29 % Marktanteil, was sie zur zweitbeliebtesten Kategorie gleich hinter *general & literary fiction* (41 % Marktanteil) machte.[326] Es verwundert daher wenig, dass auch in dieser boomenden Kategorie ein eigenes geschlechtsspezifisches Label kreiert wurde. Kommerziell erfolgreiche Literatur von, über und mehrheitlich auch für Frau-

---

320 Vgl. Gillian Flynn: *Gone Girl*. London: Weidenfeld & Nicolson 2012. Für weitere Beispiele von Buchcovers vgl. o.A.: »Popular Grip Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075136/https://www.goodreads.com/shelf/show/grip-lit [1.10.2021].

321 Ebd.

322 Vgl. Alexandra Heminsley: »Grip-Lit, and how the Women in Crime Fiction got Interesting«. In: *The Pool* (29.1.2016), https://web.archive.org/web/20190203125227/https://www.the-pool.com/arts-culture/books/2016/4/grip-lit-and-how-the-women-in-crime-fiction-got-interesting [1.10.2021].

323 Amy Heydenrych: »Griplit – The Biggest Literary Trend to Watch out for in 2016«. In: *bookish.co.za* (26.1.2016), https://web.archive.org/web/20160727174808/www.bookish.co.za/ [1.10.2021]; für Kritik an der fehlenden Diversität des neuen Genres vgl. auch Farhana Shaikh: »Where's the Diversity in Grip-Lit?«. In: *The Asian Writer* (4.3.2016), https://web.archive.org/web/20180201161105/http://theasianwriter.co.uk/2016/03/wheres-the-diversity-in-grip-lit/ [1.10.2021].

324 Vgl. Sophie Hannah: »Grip-lit? Psychological Thrillers were around long before Gone Girl«. In: *The Guardian* (29.1.2016), https://web.archive.org/web/20201017122126/https://www.theguardian.com/books/2016/jan/29/psychological-thrillers-grip-lit [1.10.2021].

325 Vgl. folgende drei Tweets [inzwischen gelöscht/offline]: Marian Keyes: »Its the GRIPPIEST of ALL the Grip-Lit I've been reading. […]«. In: *twitter.com* (24.2.2015), https://twitter.com/mariankeyes/status/570194791503413248; »›Grip-lit,‹ Sez she. ›Bring me more! […]‹«. In: *twitter.com* (13.4.2015), https://twitter.com/mariankeyes/status/587584474680008704; »I ›coined‹ the term ›Grip-Lit‹! […]«. In: *twitter.com* (29.5.2015), https://twitter.com/mariankeyes/status/604394357890912256 [alle 26.8.2019].

326 Vgl. Alison Flood: »Harry Potter's Female Readers now Driving the Boom in ›Grip Lit‹«. In: *The Guardian* (17.3.2016), https://web.archive.org/web/20201016131219/https://www.theguardian.com/books/2016/mar/17/harry-potters-female-readers-now-driving-the-boom-in-grip-lit [1.10.2021].

en* wird schließlich seit nunmehr über zwei Jahrzehnten – von *chick lit* bis *grip lit* – wortwörtlich abgekürzt und dadurch auch im übertragenen Sinne zu einem »archaic and belittling literary term for commerical female stories«[327].[328]

2.2.2.2 Direkt geschlechtsmarkierte Labels: *clit lit(s)*

Im Gegensatz zur *misery* und *grip lit* trägt die *clit lit* (auch *cliterature*) mit der Klitoris eine eindeutige Geschlechts-(teil-)markierung im Namen, was sie, terminologisch betrachtet, als das der *chick lit* am nächsten stehende Label ausweist. Parallel dazu war auch vom »Rise of Raunch« bzw. von *raunch lit* die Rede: »Texte, die jüngst aus weiblicher Perspektive einen extrem freizügigen Umgang mit Sexualität schildern und damit Sexualität, bereits in *chick lit* kein unwichtiges Thema, in den Mittelpunkt ihrer Geschichten von zwischengeschlechtlichen und gleichgeschlechtlichen Beziehungen stellen.«[329] Diese indirekte Geschlechtsmarkierung, die das weibliche* Geschlecht nicht wortwörtlich, sondern über die Assoziation mit Pejorativa – eine freizügige Darstellung von Sexualität bei Frauen* ist *raunchy*, d.h. schlüpfrig, vulgär, dreckig – abruft, ist zunehmend durch die direkte Geschlechtsmarkierung in *clit lit* ersetzt worden. Im vorhergehenden Kapitel fand die *clit lit* bereits als eines der weniger subversiven Subgenres der *chick lit* Erwähnung (vgl. Kap. 2.2.1, S. 151), weil sie deren ursprünglicher Genrekonfiguration nicht entgegenläuft, sondern vielmehr das immer schon präsente Thema der Sexualität stärker betont. *Clit lit* wurde jedoch bereits früh nicht nur als Subgenre, sondern auch als Nachfolgerin der *chick lit* ausgerufen. »Chick lit is dead: long live clit lit«,[330] hieß es in einem Blogbeitrag von Danuta Kean aus dem Jahr 2004. Die Unterscheidung zwischen einem *Clit-lit*-Subgenre und einem *Clit-lit*-Nachfolgegenre ist keine rein formelle, sondern weist auch darauf hin, dass unter demselben Label mindestens zwei unterschiedliche Phänomene kursierten. Diese zeichneten sich zwar beide durch eine freizügige Darstellung von Sexualität aus, gingen aber in deren Ausgestaltung wie auch im Zweck, den sie damit verfolgten, erheblich auseinander (vgl. CL 38).

Das erste, einem Subgenre näher stehende *Clit-lit*-Phänomen umfasst erotische Literatur im Stil der *Fifty-Shades-of-Grey*-Trilogie (2011-2012) von E. L. James. Die geradezu konträr ausfallenden Definitionen – von »[t]rash novels […] written by, for and about self-centred women looking for men to stimulate their vaginas and to sponge

327 Heydenrych: »Griplit« (2016).

328 Ähnlich wie bei den Vorgängerlabels wurde auch an der *grip lit* bald das »lazy genre stereotyping« kritisiert. Vgl. Tara Sparling: »Had Enough Grip-Lit? 20 New Book Genres To Make You Sound Cool«. In: *tarasparlingwrites.com* [Blog] (9.6.2016), https://web.archive.org/web/20171222031349/https://tarasparlingwrites.com/2016/06/09/had-enough-grip-lit-20-new-book-genres-to-make-you-sound-cool/ [1.10.2021]. Vgl. auch Emma Cueto: »Here's Why Millennial Women Are Driving Book Sales«. In: *Bustle* (21.3.2016), https://web.archive.org/web/20210304071742/https://www.bustle.com/articles/149127-millennial-women-are-driving-book-sales-and-harry-potter-has-something-to-do-with-it [1.10.2021].

329 Paul: »Feminist Chicks?« (2007), S. 71.

330 Kean: »The Rise of Raunch« (2004).

money off«[331] bis hin zu »good quality erotica for women«[332] – erinnern an die anfänglich entweder äußerst positiven oder aber gänzlich negativen Bewertungen der *chick lit* und damit an die große Kluft zwischen Fans und Kritiker*innen (vgl. Kap. 2.1.2.1). Den Definitionen, so unterschiedlich sie in ihrer Wertschätzung der *clit lit* ausfielen, war jedoch ebenso wie im Falle der *chick lit* gemeinsam, dass sie das Genre als dezidiert weiblich* beschrieben: meist von und über, immer jedoch für Frauen*. Diesen Eindruck bestätigt auch das *Popular-Clit-Lit-Books*-Regal auf Goodreads, in dem sich hauptsächlich Romane von Autorinnen finden, die um die erotischen Erlebnisse ihrer Protagonistinnen kreisen und die auch größtenteils von weiblichen* Leserinnen kommentiert werden.[333] Die Liste wird von der *Fifty-Shades*-Trilogie angeführt, sowohl wortwörtlich – Band 1 bis 3 besetzen die ersten und damit sichtbarsten Plätze – als auch thematisch, da das Gros der Romane einem ähnlichen Muster folgt: Frau* wird von Mann* sexuell ›erweckt‹ bzw. mit neuen, sexuellen Praktiken wie BDSM vertraut gemacht. Neben den Klappentexten verweisen darauf die teils sehr expliziten Titel wie *Accidental Slave* (2009) oder *Wallbanger* (2012) und auch die Buchcovers, auf denen häufig sexualisierte Szenen wie ein angedeuteter Geschlechtsakt, halbnackte, zumeist passive Frauen*- und aktive Männer*körper zu sehen sind. Dass diese relativ homogene Masse gegen Ende des Jahres 2018 durch die Auflistung von feministischen faktualen wie auch fiktionalen Titeln, Klassikern ebenso wie neueren Werken, durchbrochen zu werden begann, scheint auf einen Resignifikationsversuch von *clit lit* hinzudeuten[334] – eine Um- oder Neudeutung, die als Kritik an der bis dato auf Goodreads vorherrschenden Verwendungsweise gelesen werden kann, laut der *clit lit* romantische Pornos von, über und für Frauen* bezeichnet, in denen es insbesondere um »die Lust

331 [Maeve Bitchy]: »clit lit«. In: *Urban Dictionary* (24.5.2008), https://web.archive.org/web/20201017133540/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=clit+lit [1.10.2021].

332 Tom Dalzell/Terry Victor: »Clit Lit; Cliterature«. In: Dies. (Hg.): *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. 2. Aufl. London/New York: Routledge 2015, S. 175.

333 Auf Goodreads gibt sich kein*e Autor*in der unter *clit lit* gelisteten Titel offen als Mann* zu erkennen. Es wird jedoch bspw. spekuliert, dass sich hinter dem Pseudonym Sylvain Reynard (z.B. *Florentine Series*, *Gabriels Inferno*) ein Mann* verbirgt. Vgl. [Donna H]: »Who is Sylvain Reynard?«. In: *Girl Who Reads* (2.12.2013), https://web.archive.org/web/20170113051659/www.girl-who-reads.com/2013/12/who-is-sylvain-reynard.html [1.10.2021]. Auch die kommentierenden User*innen scheinen ihren Benutzer*innennamen zufolge überwiegend Frauen* zu sein. Wie ich an anderer Stelle jedoch bereits verdeutlicht habe, muss die Tatsache, »[d]ass Männer *Clit lit* deutlich seltener als Frauen auf *Social Reading*-Plattformen kommentieren, […] nicht heißen, dass sie diese ebenso selten lesen; außerdem steht es allen registrierten Leser_innen auf *goodreads* frei, sich unter einem beliebigen Benutzer_innennamen zu registrieren und so ihre Geschlechtsidentität zu verbergen« (CL 38f.; Hervorhebung im Original).

334 Bspw. fanden sich zwischenzeitlich im Regal Klassiker wie Simone de Beauvoirs *The Second Sex* (1949), Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985) und Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) wie auch verschiedene Texte Kimberlé Crenshaws zur Intersektionalität, aber auch aktuelle feministische Titel wie Caitlin Morans *How to Be a Woman* (2011) und Roxane Gays *Bad Feminist* (2014). Die Diversifizierung des Regals muss sich in den letzten Monaten des Jahres 2018 zugetragen haben. Bei einer Abfrage im Oktober 2018 waren noch keine feministischen Titel im *Popular-Clit-Lit-Books*-Regal aufgelistet. Das Internet Archive hat das *Clit-lit*-Regal auf Goodreads im Oktober 2014 archiviert – diese Bestandsaufnahme gibt einen guten Überblick auf die ursprüngliche Zusammensetzung. Vgl. o.A.: »Popular Clit Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20141019212121/https://www.goodreads.com/shelf/show/clit-lit [1.10.2021].

an der weiblichen Unterwerfung«[335] geht. Solch eine Kritik ist nicht neu, sondern begleitete den (nicht auf Literatur beschränkten) *Raunch*-Trend von Anfang an. So brachte bereits Ariel Levy in *Female Chauvinist Pigs* (2005) die neue, weibliche* Vulgärkultur mit der postfeministischen Tendenz in Verbindung, »Selbstobjektivierung und das Nachahmen misogyner Verhaltensmuster als Emanzipationsbeweise zu inszenieren« (CL 40):

> This new raunch culture didn't mark the death of feminism, they told me; it was the evidence that the feminist project had already been achieved. [...] If Male Chauvinist Pigs were men who regarded women as pieces of meat, we would outdo them and be Female Chauvinist Pigs: women who make sex objects of other women and of ourselves.[336]

Levys Kritik richtet sich nicht per se gegen erotisch-pornographische Kunst von, über und für Frauen*. Diese kann schließlich Lust bereiten, als Ratgeber fungieren – Eva Illouz spricht in Bezug auf *Fifty Shades* von einer »Erotik der Selbsthilfe«[337] – und damit auch Ermächtigungspotenzial besitzen. Als problematisch wird vielmehr die Art und Weise angesehen, auf die solch ein Lustgewinn erfolgt: in sehr vielen Romanen durch eine devote, passive Haltung seitens der Frauen*, denen ein dominanter, aktiver Mann* gegenübersteht, der ihnen zeigt, was sie wirklich wollen und wie sie es bekommen (vgl. CL 38-41).

Dass Erotik auch anders artikuliert werden kann, zeigt die zweite, ebenfalls sehr präsente Verwendungsweise von *clit lit* für Literatur von, über und für Frauen*, »in der sexuelle Freizügigkeit mit einer offen feministischen Haltung und dem Durchbrechen von Tabus, mit denen der weibliche Körper belegt ist, einhergeht« (CL 41). Texte wie die autobiographischen, um Gruppensex kreisenden Aufzeichnungen *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001), *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* (2003), in denen ein 15-jähriges Mädchen Tagebuch über ihre sexuellen Erlebnisse führt, oder der Roman *Brass* (2004), der aus dem Leben einer mit Drogen und Sex experimentierenden Collegestudentin erzählt, gelten als Vorläuferinnen.[338] Sexualität wird »im Plural«, d.h. »jenseits einer monogamen heterosexuellen Dauerpartnerschaft«, gedacht und »die Verwirklichung unterschiedlicher ›sexstyles‹«[339] erprobt. Letzteres trifft zwar auch auf viele *Clit-lit*-Romane im Stil von *Fifty Shades* zu, allerdings steht darin häufig eine romantisch verklärte, von Männern* angeregte und gelenkte Suche nach sexueller Selbstoptimierung im Mittelpunkt; eine Suche, die in jener *clit lit*, die sich besser als Nachfolgerin denn als Subgenre der *chick lit* beschreiben lässt, »als Illusion und Falle entlarvt« (CL 43) wird. Ebenso entlarvt wird das »dominante Bild eines glatten, perfekten und kontrollierbaren weiblichen Körpers« (CL 44), wobei, wie Annette Peitz

---

335 Tobias Becker: »Happy End«. In: *Kulturspiegel* 7 (2012), S. 16-19, hier S. 18, https://web.archive.org/web/20180128222958/www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-86519339.html [1.10.2021].

336 Ariel Levy: *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. New York et al.: Free Press 2005, S. 3f.

337 Eva Illouz: *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 70.

338 Vgl. Thomas Lindemann: »Sie schreiben, wollen Sex und sind wütend«. In: *welt.de* (22.1.2009), https://web.archive.org/web/20201016153028/www.welt.de/kultur/article3064465/Sie-schreiben-wollen-Sex-und-sind-wuetend.html [1.10.2021]; Peitz: *Chick Lit* (2010), S. 223.

339 Paul: »Feminist Chicks?« (2007), S. 71.

in ihrer Analyse von Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* (2008) ausführt, die Ergänzung »um den Ekelfaktor«[340] eine wesentliche Rolle spiele. Der Spaß am Ekel stelle den markantesten Unterschied zu bereits dagewesener Sexliteratur dar. Neben Roche, die im deutschsprachigen Raum wohl jene Autorin ist, welche diese Art der *clit lit* am idealtypischsten repräsentiert, führt Thomas Lindemann Edy Poppys (Ps. v. Ragnhild Moe) *Anatomi. Monotoni* (2005), Maria Svelands *Bitterfittan* (2007) und Rebecca Martins *Frühling und so* (2008) als weitere Beispiele für »eine zweite Welle des ambitionierten Frauenromans nach den Siebzigern«[341] an. Diese neue ›Frauenliteratur‹ lässt sich ihm zufolge weniger als pornographisch denn als kulturkritisch beschreiben, da nicht einzig sexuelle Lust, sondern Wut über die immer noch vorherrschende Doppelmoral und die fehlende Gleichberechtigung in Liebe, Sexualität und Mutterschaft sie antreibe. Ein Beispiel dafür, wie Verlage diese Literatur dennoch »in eine wohlfeile Erotik-Ecke [drängen], die dem brisanten Thema seinen Stachel nimmt«,[342] stellt die Covergestaltung der deutschen Edition von Poppys *Anatomi. Monotoni* dar: Eine nackte Brust, auf der nasse Haare kleben, in Schwarz-Weiß (vgl. Abb. 6b, S. 193) ersetzte das auf dem Original abgedruckte Foto der Autorin, das zeigt, wie sie in verrenkter Rückenansicht nackt eine Treppe hinunterkriecht (vgl. Abb. 6a). Unter dem deutschen Titel *Die Hände des Cellisten* (2007) – Hände, die sich die Leser*innen wohl auf der auf dem Cover abgebildeten Brust vorstellen sollen – steht *Erotischer Roman*. Gegen dieses vom Goldmann-Verlag verharmloste Buchcover hat die Autorin mittels einer Kunstausstellung im Osloer Litteraturhuset protestiert, in der 40 Künstler*innen alternative Coverentwürfe vorstellten. Moe zufolge weckt das deutsche Cover falsche Erwartungen: »[D]as bedeutet doch, dass man damit nach Hause geht und sich einen runterholt. Das kann das Buch nicht einlösen.«[343] Dass derselbe Titel, *Die Hände des Cellisten*, für eine 2015 erschienene E-Book-Sammlung erotischer »Lese-Quickies«[344] von Nora Loy verwendet wurde, in denen es um »Eiskrem, Dildos [und] Wackelpudding«[345] geht, wirkt wie ein ironischer Kommentar zu Moes Statement. Die Männerhände, welche sich die deutschsprachigen Leser*innen von Moes Roman noch auf der Brust vorstellen sollten (vgl. Abb. 6b), befinden sich auf dem Cover von Loys gleichnamigem Buch auf dem Gesäß der in Unterwäsche abgebildeten – kopflosen – Frau* (vgl. Abb. 6c).

---

340 Peitz: *Chick Lit* (2010), S. 223.

341 Lindemann: »Sie schreiben, wollen Sex und sind wütend« (2009).

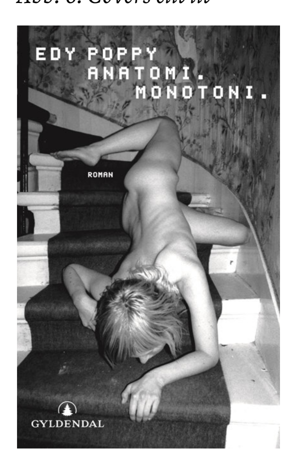
342 Ebd.

343 Ragnhild Moe zit. in Thomas Lindemann: »Verlag ändert Buchcover: Autorin empört über sexuellen Kitsch«. In: *welt.de* (14.11.2007), https://web.archive.org/web/20201016152739/https://www.welt.de/kultur/article1363360/Autorin-empoert-ueber-sexuellen-Kitsch.html [1.10.2021].

344 O.A.: »Die Hände des Cellisten: Sexy Stories. Kindle Ausgabe. Von Nora Loy«. In: *amazon.de* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024082822/https://www.amazon.de/Die-H%C3%A4nde-Cellisten-Sexy-Stories-ebook/dp/B017YUZ5DK [1.10.2021].

345 Ebd.

Abb. 6: Covers clit lit



a | Edy Poppy: *Anatomi. Monotoni.* Kopenhagen: Gyldendal 2005



b | Ragnhild Moe: *Die Hände des Cellisten.* Erotischer Roman. Aus dem Norweg. übers. v. Günther Frauenlob u. Maike Dörries. München: Goldmann 2007



c | Nora Loy: *Die Hände des Cellisten.* Erotische Kurzgeschichten. Auenwald: 26|books 2015

Innerhalb der anglophonen Medienlandschaft kommt Lena Dunham eine ähnliche Stellung zu wie Charlotte Roche im deutschsprachigen und Moe und Sveland im skandinavischen Raum. Hadley Freeman rief in ihrer Besprechung von *Not That Kind of Girl* (2014), Dunhams Autobiographie, *clit lit* als neuen Literaturtrend aus:

> Where once misery memoirs were the vogue in the publishing world, now it is books by young women writing about what is usually described as »all their flaws«, which means everything that happens in their vaginas, from masturbation to menstruation, from sex to cystitis. Clit lit, I guess.[346]

Als elaborierteste *Clit-lit*-Autorin wird zunächst die Britin Caitlin Moran genannt, deren feministische Autobiographie *How to Be a Woman* (2011) ein Bestseller war; zwei Jahre später folgte ihr erster semi-autobiographischer Roman *How to Build a Girl* (2014). Da Moran in der US-amerikanischen Verlagswerbung als »the UK's answer to […] Lena Dunham«[347] bezeichnet wird, verwundert es nicht, dass Freeman sie als Überleitung einsetzt und damit auch gleich verdeutlicht, dass – zumindest, was die *clit lit* betrifft – eher Dunham die Antwort auf Moran darstellt als umgekehrt. Dunhams großer Be-

346 Hadley Freeman: »Not That Kind of Girl review – Lena Dunham exposes all, again«. In: *The Guardian* (30.9.2014), https://web.archive.org/web/20190504070951/https://www.theguardian.com/books/2014/sep/30/not-that-kind-of-girl-lena-dunham-review-memoir [1.10.2021].

347 Dieser Vergleich, der auf der Website des Verlags Harper Collins gleich im ersten Satz der Buchbeschreibung angeführt wird, ist der Zeitschrift Marie Claire zuzuschreiben. Vgl. o.A.: »How to Build a Girl. A Novel. By Caitlin Moran«. In: *harpercollins.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024092458if_/https://www.harpercollins.com/products/how-to-build-a-girl-caitlin-moran?variant=32205652426786 [1.10.2021].

kanntheitsgrad rührt weniger von ihrer Autobiographie als von ihrer Tätigkeit als Drehbuchautorin, Hauptdarstellerin, Produzentin und Regisseurin der HBO-Serie *Girls* (2012-2017) her. Die Figurenkonstellation – vier junge, *weiße*, privilegierte Frauen* in New York – erinnert an *Sex and the City*. Im Gegensatz zu Carrie, Charlotte, Miranda und Samantha, die mit Anfang bis Ende 30 einigermaßen fest im Leben oder jedenfalls in ihren Karrieren standen, müssen sich Hannah, Jessa, Marnie und Shoshanna, alle in ihren Mittzwanzigern und in der Phase zwischen Studienende und Berufseinstieg, erst ein selbstbestimmtes Leben abseits der finanziellen Fürsorge ihrer Eltern aufbauen. Auch der für das US-amerikanische Fernsehen offene Umgang mit Sexualität ist den beiden Serien gemein, allerdings kann sich *Girls*, über zehn Jahre später, bereits wesentlich mehr Authentizität und Explizitheit erlauben: Die sehr oft nackt gezeigten Körper der Schauspieler*innen entsprechen nicht immer (ganz) dem konventionellen Schönheitsideal,[348] die Sexszenen sind selten glamourös, und es wird über Abtreibung, Menstruation und sexuell übertragbare Krankheiten gesprochen. Neben Beziehungsfragen stehen auch Themen im Fokus wie die Schwierigkeit, als Universitätsabsolvent*in in New York City einen bezahlten Job und eine leistbare Wohnung zu finden. Tim Walker beschreibt die Serie als »anti-Sex and the City«[349] und kürt Dunham zur Sprecherin der nächsten Generation – eine Deutung, die ihm im Piloten von *Girls*, in dem Hannah Horvath sich als »the […] or at least a voice of a generation«[350] beschreibt, quasi vorgelegt wurde. Diese Generationenfrage begegnet auch in der Vermarktung von Dunhams Autobiographie *Not That Kind of Girl*. So leitet der Fischer-Verlag die Inhaltsangabe der deutschen Übersetzung mit der Frage ein: »Was tun als junge Frau von heute, die lieber Stoffschuhe als Manolos trägt und nicht nach dem einen Prinzen sucht?«[351] Der Vergleich mit der Schuhmarke Manolo Blahnik, die durch die Serie *Sex and the City* eine erhebliche Bekanntheitssteigerung erfuhr, legt eine ähnliche Genealogie für den Bereich der Literatur nahe. Wenn es auf der Website des Fischer-Verlags weiter heißt, Lena Dunham erzähle »hemmungslos persönlich, angstfrei und komisch aus ihrem Leben« und bringe so »das Lebensgefühl einer neuen Generation Frauen auf den Punkt«,[352] liegt die Folgerung nahe, dass es sich bei jener alten Generation, von der hier abgegrenzt werden soll, eben auch um jene der von *Sex and the City* repräsentierten *chick lit* handelt. Insofern kann die *clit lit* nicht nur als Nachfolgerin der *misery lit* – wie Hadley Freeman in ihrer Rezension andeutete –,

---

348 Gerade Lena Dunham, die in *Girls* Hannah Horvath spielt, wurde aufgrund ihrer zahlreichen Nacktszenen wiederholt mit beleidigenden, diskriminierenden Reaktionen ihren Körper betreffend *(body shaming)* konfrontiert. Vgl. Rachel Krantz: »Enough About Lena Dunham's Ass!«. In: *Daily Beast* (15.1.2013), https://web.archive.org/web/20201024175419/https://www.thedailybeast.com/enough-about-lena-dunhams-ass [1.10.2021].

349 Tim Walker: »Lena Dunham: Could she be the voice of a generation?«. In: *Independent* (6.10.2012), https://web.archive.org/web/20200717120705/www.independent.co.uk/news/people/profiles/lena-dunham-could-she-be-the-voice-of-a-generation-8200071.html [1.10.2021].

350 Hannah Horvath beschreibt sich ihren Eltern im Opiumrausch folgendermaßen: »I don't want to freak you out, but I think that I may be the voice of my generation – or at least a voice of a generation.« Lena Dunham (R/D): »Pilot«. In: *Girls* 1/1. USA: HBO 2012. DVD, 23:43-23:53 Min.

351 O.A.: »Not That Kind of Girl. Was ich im Leben so gelernt habe«. In: *fischerverlage.de* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024085009if_/https://www.fischerverlage.de/buch/lena-dunham-not-that-kind-of-girl-9783596198047 [1.10.2021].

352 Ebd.

sondern auch als Folgelabel der *chick lit* betrachtet werden, »die als literarischer Ausdruck der dritten Welle bzw. des Postfeminismus in die jüngste Literaturgeschichte einging« (CL 43). Moran und Dunham gelten hingegen als Vertreterinnen einer vierten Welle, die »dem ostentativen Materialismus und den relativ traditionellen Geschlechterrollen« (ebd.) der *chick culture* der 1990er und frühen 2000er Jahre ein neues feministisches und/oder (post-?)postfeministisches[353] Selbstbewusstsein entgegensetzen. Dies zeigt sich in den filmischen und literarischen Kreationen einerseits durch einen sogenannten witzigen Feminismus – Humor, der nicht, wie es in der *chick lit* noch oft der Fall war, auf Kosten des Feminismus, sondern vielmehr mit diesem einhergeht[354] –, andererseits durch explizite Beschreibungen weiblicher* Körpervorgänge von Menstruation über Masturbation, Geschlechtskrankheiten und sexuellen Praktiken bis hin zu sexualisierter Gewalt – all das, was Freeman in ihrer Rezension etwas abschätzig mit »all their flaws«[355] kommentierte. Diese vermeintlichen Makel haben sich sprachlich in der Abkürzung »TMI [too much information]« manifestiert, »usually implying disgust or disapproval in response to a disclosure of an excessively personal or graphic nature« (OED). Jener Ekelfaktor, den Peitz in ihrer Analyse von Roches *Feuchtgebieten* als progressives, kulturkritisches Element der *clit lit* hervorgehoben hat und mit dem eine immer noch vorherrschende Doppelmoral in Frage gestellt und Tabus durchbrochen werden, wird hier im negativen Sinne einer zu privaten, mit Leser*innen ungefragt geteilten Information verwendet – »zu persönlich, zu intim und letztlich auch zu banal, um von einem literarischen und/oder feministischen Standpunkt aus von Interesse zu sein; im Falle von Bestsellern außerdem zu kommerziell.« (CL 45) Die eigentliche Problematik dieses Vorwurfs des *oversharing*, dem *Clit-lit*-Autorinnen immer wieder ausgesetzt sind, besteht Dunham zufolge darin, dass er immer nur Frauen* gegenüber geäußert wird:

> The term »oversharing« is so complicated because I do think that it's really gendered. I think when men share their experiences, it's bravery and when women share their experiences, it's some sort of – people are like, »TMI.« Too much information has always been my least favorite phrase because what exactly constitutes too much information? It seems like it has a lot to do with who is giving you the information, and I feel as though there's some sense that society trivializes female experiences. And so when you share them, they aren't considered as vital as their male counterparts' [experiences] and that's something that I've always roundly rejected.[356]

---

353 Gill spricht sich in ihrem Artikel »Post-postfeminism?« dagegen aus, solche neuen Feminismen von älteren Begrifflichkeiten wie dem Postfeminismus abzukoppeln, da sie vielmehr auf den damit bezeichneten widersprüchlichen kulturellen Moment – in manchen Belangen feministisch-progressiv, in anderen wiederum konservativ-regressiv – rekurrieren als diesen ersetzen und obsolet machen. Vgl. Rosalind Gill: »Post-postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times«. In: *Feminist Media Studies* 16/4 (2016), S. 610-630, hier S. 625f. https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293.

354 Vgl. Gina Kershaw: »Funny Feminism…Is This The Fourth Wave?«. In: *mookychick.co.uk* (3.9.2014), https://web.archive.org/web/20201016145556/www.mookychick.co.uk/feminism/uk-feminism/funny-feminism-is-this-the-fourth-wave.php [1.10.2021].

355 Freeman: »Not That Kind of Girl review« (2014).

356 Terry Gross/Lena Dunham: »Lena Dunham On Sex, Oversharing And Writing About Lost ›Girls‹« [Interview]. In: *Fresh Air* [Radioshow auf NPR] (29.4.2014), https://web.archive.org/web/20201015210315/

Diese Kritik am TMI-Vorwurf trifft in gewisser Weise auf sämtliche bereits besprochenen Labels zu, mit denen die Literatur von, über und/oder für Frauen* belegt wurde und immer noch wird: Wo *chick lit* als zu oberflächlich und *misery lit* als zu larmoyant galt, bietet *clit lit* vielen Kritiker*innen schlichtweg *too much information*. Dieser relativ flexible, die sogenannte Frauenliteratur begleitende Diskriminierungsdiskurs zieht sich durch verschiedenste Paratexte, wobei die sexistische und auf ein bloßes *lit* hin pejorativ-verkürzte Labelingpraxis und die oft damit einhergehende visuelle Vermarktung besonders offenkundig sind. Mit den *Oversharing-* wie auch den Oberflächlichkeits- und Larmoyanzvorwürfen geht letztlich auch jene Auffassung – laut Sofia Quintero vielmehr eine selbsterfüllende Prophezeiung – einher, dass kulturelle Produkte, zumal wenn sie von Frauen* verfasst sind, nicht gleichzeitig profitabel und bedeutend sein können.[357] Wenn ein Roman als leichte Sommerlektüre, *chick* oder *clit lit* vermarktet wird, ist ein gewisses Zielpublikum bereits vorprogrammiert und ein anderes abgeschreckt. Die Wahrscheinlichkeit der Besprechung in prestigeträchtigen Rezensionsorganen ist ungleich geringer. Die Fähigkeit, Quantität und Qualität bzw. ökonomischen und ideellen Erfolg gleichzeitig zu bedienen, wird vor allem dann in Frage gestellt, wenn in Geschichten marginalisierte Erfahrungen reflektiert und in den Mittelpunkt gestellt werden – insbesondere wenn sie dabei die vermeintlich beste und jedenfalls dominante ›Meistererzählung‹ *(master narrative)* herausfordern: »We have had plenty of stories by cishet white men that have been commercially successful and sociopolitically meaningful; they are allowed to do that because the assumption is that their stories are universal.«[358] Weicht eine Komponente, wie die sexuelle Orientierung, *race*/Ethnizität oder Gender, von dieser universell gedachten Norm ab, stellt sich sehr schnell die Frage nach der Zuordenbarkeit. Während bei der prototypischen *chick lit*, die meist heterosexuelle *weiße* Frauen* der (oberen) Mittelschicht porträtiert, nur eine dieser Komponenten (Autorin statt Autor) herausfällt und bei der *clit lit* gelegentlich zwei – z.B. lesbische Erfahrungen in *Not that Kind of Girl* oder das Aufwachsen als Arbeiter*innenkind in *How to Be a Woman* –, kommt es bei der *ethnic chick lit* regulär zu Überschneidungen (nicht*weiße* Autorin statt *weißer* Autor) und somit zu einer Unterordnung innerhalb der ohnehin schon vorurteilsbelasteten ›Frauenliteratur‹-Genres. Anstatt dieses exkludierende Subhierarchisierungsschema auf einer strukturellen Ebene, beispielsweise im Hinblick auf die fehlende Gleichberechtigung und Diversität in bestimmten gesellschaftlichen und professionellen Kreisen, zu hinterfragen, wird die Konformität von Genres wie *chick* oder *clit lit* oft den Autorinnen zur Last gelegt. Problematischer als die (deswegen natürlich nicht unproblematische) Tendenz heterosexueller, *weißer*, relativ wohlhabender Frauen* über heterosexuelle, *weiße*, relativ wohlhabende Frauen* zu schreiben, scheint jedoch, dass von ihnen erwartet wird, mit ihren Texten für alle Frauen* zu sprechen bzw. die Stimme einer Generation zu sein. Genau solch eine Erwartungshaltung wird schließlich auch mit Labels wie ›Frauenliteratur‹, *chick* oder *clit lit* (re-)produziert (vgl. CL 48). Ist von *der* neuen ›Frauenliteratur‹ für *die* neue Generation Frauen* die Rede, wird dadurch »ein tatsächlich existierendes weites Spektrum an weiblicher Kunstproduktion und -erfahrung« verneint »oder

www.npr.org/2014/09/29/352276798/lena-dunham-on-sex-oversharing-and-writing-about-lost-girls [1.10.2021].

357 Vgl. Sofia Quintero zit. in Hurt: »Interview with Sofia Quintero« (2019), S. 208.

358 Ebd.

jedenfalls weitgehend unsichtbar« (CL 49) gemacht. Für dieses homogene Bild zeitgenössischer Literatur von und über Frauen* zeichnen jedoch nicht nur Autorinnen, sondern auch die Verlage, die sie (nicht) veröffentlichen und/oder auf eine bestimmte Weise vermarkten, sowie die Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen, die (nicht) über sie schreiben, verantwortlich. Innerhalb des Frauenliteraturdiskurses stellt der Fokus auf Entwicklungen in Nordamerika und Europa, im Falle der *chick lit* insbesondere den anglo-amerikanischen Raum, sicher eine der gravierendsten Leerstellen dar; ein Defizit, das hier bisher – mit Ausnahme der Thematisierung des vermeintlichen Subgenres der *ethnic chick lit* – weitgehend reproduziert wurde. Während sich auch die *ethnic chick lit* auf Titel konzentriert, die in englischer Sprache verfasst und im anglo-amerikanischen Raum, meist in den USA, veröffentlicht wurden, wird im Folgenden über jene immer noch dominante Perspektive hinausgegangen, die das Studium von nichtanglophoner, nicht*weißer* bzw. nichtwestlicher/nördlicher Literatur an den Rand der *Chick-lit*-Forschung relegiert. Dieses Unterfangen dient auch dazu, jene oft angesprochene, aber innerhalb der *Chick-lit*-Forschung bis dato nicht eingehend untersuchte Globalisierung des Genres nachvollziehbarer zu machen.

3. *Beyond ethnic chick lit* oder neue Welt-Frauen*-Literaturen

»In its attention to cultural traffic, translation, and transplantation, the circulation approach considers the collision of differences and the resultant hybridization through processes of cultural mimesis – the imitation of others' representational forms, *with a difference.*« (F 512; Hervorhebung im Original)

3.1 *Circulation: chick lit* als globales Genre

Der Diskurs einer neuen Welt-Frauen*-Literatur unter der Ägide der *chick lit* wurde spätestens durch Rachel Donadios Essay *The Chick-Lit Pandemic* (2006) in der *New York Times* begründet:

> In the near decade since Bridget Jones first hit the world stage [...] an international commuter train of women has been gathering speed close behind. From Mumbai to Milan, Gdansk to Jakarta, regional varieties of chick lit have been sprouting, buoyed by the demographic that's both their subject and readership: 20- and 30-something women with full-time jobs, discretionary income and a hunger for independence and glamour. (P)

Donadio spricht von *chick lit* als einem »extremely adaptable genre« (P), das geholfen habe, einen neuen globalen Markt zu kreieren. Autorinnen aus Indien, Ungarn, Polen, Skandinavien, Italien und Frankreich hätten das Genre mehr oder minder erfolgreich adaptiert und mittlerweile gebe es »signs of daring writing by young women in some unexpected corners of the world« (P). Damit ist die indonesische *sastra wangi* gemeint, was auf Deutsch so viel heißt wie »duftende« oder »parfümierte Literatur« – ein ausschließlich jungen Autorinnen zugeschriebenes Genre, das nach dem Fall des autoritären Suharto-Regimes (1998) an Popularität gewann.

Zur Existenz und Ausbreitung globaler *Chick-lit*-Varianten äußerten sich beinahe zeitgleich auch die ersten Wissenschaftler*innen. Ferriss und Young weisen in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) bereits auf das Aufkommen internationaler Versionen hin. Sie führen neben der indonesischen *sastra wangi*, die lediglich erwähnt wird, auch ungarische *chick lit* an,[1] die Nóra Séllei in einem

1 Vgl. Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 6.

eigenen Beitrag bespricht.[2] In einer der ersten *Chick-lit*-Monographien von Katarzyna Smyczyńska heißt es, die Bekanntheit des Genres »has spread around the world and has sparked a fad for fictional Bridget-like characters in many countries«.[3] Auch in einer aktuellen Publikation zur *chick lit* hält die Autorin Heike Mißler fest, dass diese derzeit von Frauen* überall auf der Welt geschrieben werde, »its formula [is] being adapted to various cultural backgrounds, which has made the genre more diverse and more inclusive of identities marginalised and stereotyped in the white, western, heterosexual, middle-class universe of Bridget Jones and Carrie Bradshaw and Co«.[4] Mit Ausnahme des Sammelbandes von Ferriss/Young und Annette Peitz' Monographie über deutschsprachige im Vergleich zu anglo-amerikanischer *chick lit* hat sich die einschlägige Forschungsliteratur bis dato jedoch primär auf anglophone *chick lit* aus den USA und Großbritannien konzentriert.[5] Das Forschungsdefizit wird zwar oft explizit benannt, aufgrund von mangelnder Expertise in Bezug auf Sprach- und Kulturkenntnisse jedoch kommenden Forscher*innengenerationen überlassen. So spricht Caroline J. Smith von einem »fertile ground for future, scholarly examination«[6] und Stephanie Harzewski ermutigt Wissenschaftler*innen »to explore especially the overlaps and divergence of chick lit with its non-Western counterparts«.[7] Bei Pamela Butler und Jigna Desai findet sich die zwar generell emphatisch begrüßte, jedoch als unzureichend erforscht befundene Zirkulation dieses »globalized feminine genre«[8] als Problem und Appell formuliert:

> Framing chick lit as a white women's problem leads to a domestication of the genre that seems especially problematic in the context of the genre's explosive globalization – both in terms of dominant American and British chick lit being consumed outside of the U.S. and UK, and in the creation of chick-lit genres in multiple languages and national contexts throughout Asia, South America, and Eastern Europe.[9]

Diese Domestikation des Genres als *weiß* und US-amerikanisch/britisch wird in der Forschungsliteratur weitgehend (re)produziert, insbesondere durch den Fokus auf anglophone *chick lit* aus den USA und Großbritannien. Dieser wird auch innerhalb jener – zunehmenden – *Chick-lit*-Forschung aufrechterhalten, die sich auf »women-of-color and diasporic subgenres«[10] konzentriert. Ein aktuelles Beispiel stellt der von Erin Hurt herausgegebene Sammelband *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019) dar, der Aufsätze und Interviews zu anglophoner *chick lit* von/über nicht-

2 Vgl. Nóra Séllei: »Bridget Jones and Hungarian Chick Lit«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 173-188.

3 Smyczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 23.

4 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 4.

5 Diese Aussage bezieht sich auf selbständige, buchlange Publikationen, die sich der *chick lit* widmen. Vgl. Smyczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007); Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008); Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011); Montoro: *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction* (2012); Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016).

6 Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008), S. 143.

7 Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 17.

8 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 5.

9 Ebd., S. 6.

10 Butler/Desai: »Prologue« (2019), S. 30.

weiße(n) Frauen*, insbesondere aus den USA (afroamerikanische, asiatisch amerikanische, lateinamerikanische *chick lit*), aber beispielsweise auch aus Australien (australische Aborigines-*chick-lit* bzw. *koori lit*) versammelt. Zwar nimmt der Band in Bezug auf englischsprachige, nicht*weiße chick lit* und die darin thematisierte Ethnizität und/oder Nationalität eine Pionierrolle ein, verbleibt, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, jedoch innerhalb der englischen Sprache und auch größtenteils im globalen Norden. Die Ausnahmen beschränken sich auf einzelne, ins Englische übersetzte *Chick-lit*-Titel wie *Girls of Riyadh* (2007 [2005]) der saudischen Autorin Rajaa Alsanea, *Shanghai Baby* (2001 [1999]) und *Marrying Buddha* (2005 [2004]) der chinesischen Autorin Wei Hui oder *Saman* (2005 [1998]) der indonesischen Autorin Ayu Utami, die von Hurt am Ende des Bandes in einer »bibliography of chick lit novels, grouped by ethnicity and/or nationality«[11] zur Verfügung gestellt werden, um eine wissenschaftliche Beschäftigung damit anzuregen (vgl. Tab. 16).[12]

Tab. 16: Global-chick-lit-Bibliographie (nach Hurt: »Bibliography« [2019])

***Chick-lit*-Kategorien**	**Anzahl der Titel**
Aboriginal Australien chick lit (*koori chick lit*)	5
Arabic chick lit	1
Black chick lit (*sistah lit, girlfriend lit, sisterfriend lit*)	22
East Asian and East Asian American	20
Latina chick lit (*chica lit*)	36
Muslim chick lit	2
South Asian and South Asian American (*desi lit, ladki-lit*)	58
white chick lit	37

Bis auf die bewusst niedrig gehaltene Anzahl von Titeln *weißer chick lit* kann die Liste als repräsentativ für den Bekanntheitsgrad bestimmter Varianten des Genres im anglophonen Westen bzw. globalen Norden angesehen werden. Südasiatische bzw. vor allem südasiatisch amerikanische *Chick-lit*-Romane führen quantitativ mit einigem Vorsprung, während arabische *chick lit* das Schlusslicht bildet. Die Abgrenzung der Ordnungskategorien ist dabei oft nicht klar; beispielsweise wird *Girls of Riyadh* als einziger Titel arabischer *chick lit* angeführt, während der aus Blogbeiträgen hervorgegangene und in englischer Sprache verfasste Roman *Desperate in Dubai* (2011) der in den Emiraten lebenden Schriftstellerin Ameera Al Hakawati in der südasiatischen/südasiatisch amerikanischen Kategorie platziert wurde. Auch bezieht sich eine Ka-

11 Hurt: »Introduction« (2019), S. 22.

12 Vgl. Hurt: »Bibliography«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 225-229. Die Bezeichnungen der *Chick-lit*-Kategorien in Tab. 16 wurden wortwörtlich von ebd. übernommen.

tegorie wie *muslim chick lit*, unter der sich nur zwei Titel (beide von pakistanischen Autorinnen) finden, weder konkret auf die Ethnizität noch auf die Nationalität der Autorinnen und/oder Protagonistinnen und könnte auch auf einige der in anderen Kategorien platzierten Titel wie *Girls of Riyadh* angewandt werden. Die Gegenüberstellung von solch ethnisch, national, sprachlich und religiös motivierten Kategorien mit einer nicht weiter differenzierten *weißen chick lit* stellt den Versuch einer Umkehrung der verbreiteten binären Einteilung in anglo-amerikanische (›der Westen‹) und globale (›der Rest‹) *chick lit* dar, bei der *weiße chick lit* fast nie als *weiß* oder als ethnische Kategorie ausgewiesen wird. Das führe der Herausgeberin Erin Hurt zufolge dazu, dass *race*/Ethnizität zu einem Synonym für ›nicht*weiß*‹ und Weißsein selbst dagegen unsichtbar werde.[13] Solch ein Bild vermitteln auch Wissenschaftlerinnen wie Eva Chen, die sich mit der transnationalen Zirkulation des Genres beschäftigen:

> [G]lobal chick lit works, springing up in Latin America, Asia and Eastern Europe, generally feature young urban women who pursue Western-style, individualistic pleasure and greater degrees of sexual freedom in an expanding urban commodity culture, often against a more constraining local tradition.[14]

Diese Tendenz, »to flatten the distinction between an Anglo-American version on the one hand and ›the global chick lit‹ on the other«,[15] wird teils auch unter dem bereits in Kap. 2.2.1.3 eingeführten Label der *ethnic chick lit* betrieben. Wurden darunter zunächst englischsprachige Titel von Autorinnen bzw. mit Protagonistinnen zusammengefasst, die in den USA oder seltener auch in Großbritannien leben und einer nicht*weißen* (innerhalb der größeren und sozioökonomisch dominanten *weißen*) Bevölkerungsgruppe angehören, setzte sich die Subgenrebezeichnung allmählich auch für *chick lit* von Autorinnen bzw. mit Protagonistinnen *of color* aus dem globalen Süden und aus nichtwestlichen Ländern des globalen Nordens durch. Diese Verwendungsweise von ›ethnisch‹ verstärkt die bereits in Zusammenhang mit der *ethnic chick lit* im engeren Sinn genannte Problematik von Ethnisierung (›der Westen‹ vs. ›der Rest‹, *weiß* vs. nicht*weiß*) und Hierarchisierung (Genre vs. Subgenre, *chick lit* vs. ethnische oder globale *chick lit*). Im Web wird *ethnic chick lit* bereits seit längerem auch in diesem weiten Sinne verwendet. So erschien im Blog *The Private Library* ein dreiteiliger *Chick-lit*-Gastkommentar von Linda Hedrick, in dem sie sich u.a. mit den verschiedenen Subgenres auseinandersetzte. Neben Terry McMillans Roman *Waiting to Exhale* (1992), der als Prototyp ethnischer *chick lit* genannt wird, führt Hedrick auch »Asian

---

13 Vgl. Hurt: »Introduction« (2019), S. 10.

14 Eva Chen: »Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit«. In: *Feminist Media Studies* 12/2 (2012), S. 214-228, hier S. 215. https://doi.org/10.1080/14680777.2011.597102. Mit Verweis auf Chen (ebd., S. 217) heißt es ganz ähnlich bei Radha S. Hegde: »Global ›chick lit‹ is springing up in Latin America, China, India, and Eastern Europe, with similar themes that unite young urban women in a global community of consumers who, as Chen argues, are eager to imbibe a ›Western-style cosmopolitan lifestyle, coded as progress, empowerment and freedom‹«. Radha S. Hegde: »Gender, Media, and Trans/National Spaces«. In: Cynthia Carter/Linda Steiner/Lisa McLaughlin (Hg.): *The Routledge Companion to Media and Gender*. London et al.: Routledge 2014, S. 92-101, hier S. 98.

15 Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016), S. 244.

Chick Lit, and even Sastra Wangi« als »sub-sub-genres«[16] an. Dieser Logik zufolge, die ein West-Ost-/Nord-Süd-Gefälle mit einem Subhierarchisierungsschema kurzschließt, ist nichtwestliche *chick lit* (*Asian chick lit, sastra wangi*) als Unterkategorie der in den USA angesiedelten afroamerikanischen *chick lit* (McMillan) zu betrachten. In einer Diskussion auf Goodreads wird diese fragwürdige Hierarchisierung – je weiter aus dem Osten/Süden die Literatur stammt, desto mehr Subgenre ist sie – quasi umgedreht, wenn eine Userin nach »Genuine Ethnic Chick Lit Books« bzw. »true ethnic-themed chick lit« fragt und damit Bücher meint, deren Handlung nicht in den USA spielt: »Most ethnic chick lit books like for instance, Asian Lit, take[s] place in the US; the main character is Asian, but the story is based on an Asian-›American‹ adjusting to American life.«[17] Mit ›echten‹ *Ethnic-chick-lit*-Büchern meint sie hingegen solche, deren Plot »actually takes place in other countries as themed«.[18] Sandra Ponzanesi, die sich in *The Postcolonial Cultural Industry* (2014) auch mit *chick lit* beschäftigt hat, bezeichnet afroamerikanische, lateinamerikanische und asiatisch-amerikanische *chick lit* ebenfalls als »light version[s] of ›ethnic chick lit‹«, da sie immer schon in Beziehung zum ›Westen‹ »or even more reductively to the US«[19] stehen. Um zu betonen, dass über diese Art der *ethnic chick lit* zwar nicht hinweg-, aber doch hinausgegangen werden soll, führt Ponzanesi den Terminus *postcolonial chick lit* ein. Exemplarisch wird indische *chick lit* – auch *ladki lit*[20] oder, vor allem wenn es sich um diasporisches Schreiben handelt, *desi lit*[21] – untersucht, deren Entstehung und Ausbreitung Ponzanesi auf die populären anglo-amerikanischen Prototypen und deren Verfilmung zurückführt, ohne jedoch von einer einfachen Übernahme zu sprechen. Sie verweist z.B. auch auf indische Vorläufergenres der 1980/1990er Jahre. Wenngleich Ponzanesi eingesteht, dass die kommerziell erfolgreichsten Beispiele postkolonialer indischer *chick lit* transnationale Lebensläufe, meist in den USA, beschreiben, so weist sie dennoch auch auf die aktive Literaturproduktion in Indien selbst und auf eine im Entstehen begriffene Genrevariation hin, in deren Mittelpunkt nach Indien zurückkehrende Emigrant*innen stehen. An ihre Forschungsfrage: »[H]ow far and by what means can we establish whether the new mechanism behind globalization merely rehearses the colonial dynamics, or whether it tends

16 Linda Hedrick: »Guest Editorial: Chick Lit and The Private Library (Part III)«. In: *The Private Library* [Blog] (25.6.2010), https://web.archive.org/web/20201016142508/http://privatelibrary.typepad.com/the_private_library/2010/06/guest-editorial-chick-lit-and-the-private-library-part-iii.html [1.10.2021].

17 Lorrie Paige: »Genuine Ethnic Chick Lit Books (Chick Lit Book Club – Archive)«. In: *goodreads.com* (7.7.2010), https://www.goodreads.com/topic/show/363860-genuine-ethnic-chick-lit-books#comment_form [1.10.2021] (Goodreads-Konto und Login erforderlich, um diese Diskussion lesen zu können).

18 Ebd.

19 Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry* (2014), S. 174.

20 Der Begriff *ladki* (Hindi für »Mädchen«) *lit* wird oft als Synonym für indische *chick lit* verwendet, so bspw. in Sunaina Kumar: »The Rise of Ladki-Lit«. In: *The Indian Express* (7.10.2006), https://web.archive.org/web/20201017131301/http://archive.indianexpress.com/news/the-rise-of-ladkilit/14234/0 [1.10.2021]. Diese Analogie findet sich auch in der Wikipedia: »Indian chick lit« (14.5.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Indian_chick_lit&oldid=956602069 [1.10.2021].

21 *Desi/desi lit* bezieht sich nicht spezifisch auf eine indische Herkunft (vgl. Kap. 2.2.1.3, S. 169f.). Ponzanesi verwendet den Begriff hier jedoch für indische *chick lit* im weitesten Sinne und unterscheidet zwischen »US desi lit« (vgl. Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry* [2014], S. 209-213) und »Diaspora desi lit« (vgl. ebd., S. 213-225) von Inder*innen, die vom Ausland, bspw. den USA, wieder ›nach Hause‹, d.h. nach Indien, zurückkehren.

to offer new differentiated forms of resistance and ›subversive misappropriation‹?«,[22] wird hier insofern angeschlossen, als nicht primär Gemeinsamkeiten, sondern auch lokale Eigenheiten und insbesondere widerständige, subversive Momente der globalen *Chick-lit*-Varianten im Fokus stehen. Die vorliegende Untersuchung geht jedoch auch über dieses bis zu einem gewissen Grad immer noch in einem Zentrum-Peripherie-Denken verhaftete Ziel hinaus, indem die anglo-amerikanische *chick lit* nicht als einziger Angelpunkt betrachtet wird, auf den andere, nichtwestliche Literaturen immer nur reagieren. Dabei wird, mit Bezugnahme auf die Forderung Erin Hurts, »a more expansive literary history of the genre«[23] angestrebt, die sowohl über sogenannte *ethnic chick lit* von in den USA/Großbritannien auf Englisch publizierenden Autorinnen hinausgeht als auch aufzeigt, dass hinter den Labels für jene *chick lit*, die um nichtwestliche/nördliche und/oder *weiße* Protagonistinnen kreist, in der Regel multiple literarische Traditionen stehen. Der dritte Teil dieser Untersuchung versteht sich dementsprechend als erster Schritt in Richtung einer »fully developed genealogy for chick lit«.[24] Wenn auch logischerweise nicht sämtliche Welt-Frauen*-Literaturgeschichten für alle ›globalen‹ *Chick-lit*-Labels aufgearbeitet werden können, findet die Bandbreite der literarischen Einflüsse jenseits der *weißen Chick-lit*-Genealogie doch in weit größerem Umfang als bisher Berücksichtigung. Neben dem Ziel, zu modellieren, wie eine Literaturgeschichte aussehen könnte, die mehrere vermeintlich ethnische bzw. globale Kategorien von *chick lit* berücksichtigt, gilt es – wie schon im vorhergehenden Kapitel und bezogen auf die anglo-amerikanische *chick lit* – zu hinterfragen, inwiefern es überhaupt sinnvoll ist, von Genres, Subgenres oder auch Varianten zu sprechen – oder aber vielmehr von Labelingpraktiken, die das vielseitige zeitgenössische Schreiben von Frauen* weltweit homogenisieren und oftmals gleichzeitig abwerten.

Neben der bei Ponzanesi bereits in einiger Ausführlichkeit behandelten indischen *chick lit*, die auch in *The Chick-Lit Pandemic* als einziges außereuropäisches Länderbeispiel in einem Atemzug mit erfolgreichen Adaptionen aus Europa genannt wurde, ist gerade auch die indonesische *sastra wangi* von Interesse. Diese findet im selben Artikel zwar erst gegen Ende Erwähnung, wurde jedoch nicht nur in den Medien, sondern auch in der Forschungsliteratur immer wieder als Paradebeispiel global zirkulierender *chick lit* im weitesten Sinne – »[t]he genre isn't chick lit per se« (P) – genannt. Obgleich das Label *sastra wangi* bereits nach der Publikation von Ayu Utamis erstem Roman *Saman* (1998) aufkam und es sich folglich um eines der ältesten global zirkulierenden und immer wieder mit *chick lit* in Zusammenhang gebrachten Phänomene handelt, wurde es bislang kaum je in Zusammenhang mit anglo-amerikanischer *chick lit* untersucht. Ähnlich steht es um die Literatur der chinesischen *meinü zuojia* (»schönen Schriftstellerinnen«), die auch als Schönheits- oder Körperschreiben bezeichnet wurde, »a significant, although short-lived, literary trend for urban youth in twentieth century fin-de-siècle China«.[25] Im selben Jahr wie die *sastra wangi*, 1998, eingeführt, erlangte die Gruppierung junger Autorinnen unter dem Banner ihrer Schönheit insbesondere in Verbindung mit Wei Huis Roman *Shanghai baobei* (1999) internationale Popularität. Rachel Donadio, die der chinesischen *chick lit* keine Aufmerksamkeit schenkte, be-

22 Ebd., S. 7.

23 Hurt: »Introduction« (2019), S. 10.

24 Hurt: »Conclusion« (2019), S. 162.

25 Kay Schaffer/Xianlin Song: *Women Writers in Postsocialist China*. New York et al.: Routledge 2014, S. 77.

schließt ihren Artikel mit Helen Fieldings Statement, »the really interesting thing […] would be to see chick lit coming out of Africa« (P), an das sie folgende Beobachtung anschließt: »Not to mention another great frontier: Neither ›Bridget Jones's Diary‹ nor any of Fielding's other books have been translated into Arabic« (P). Es wird unter Annahme einer Teleologie angedeutet, dass es zeitgenössische, mit *chick lit* vergleichbare Literatur von, über und/oder für Frauen* in Afrika und der arabischen Welt noch nicht gebe. Im Hinblick auf afrikanische Literatur scheint dies so offenkundig zu sein, dass keine weitere Begründung für notwendig erachtet wird. Für die Nichtexistenz des Genres im arabischen Raum werden hingegen die noch ausständigen Übersetzungen anglophoner *Chick-lit*-Titel ins Arabische verantwortlich gemacht.[26] Sowohl afrikanische als auch arabische *chick lit* haben sich jedoch in den Folgejahren in den *Chick-lit-gone-global*-Diskurs eingeschrieben. Während von arabischer *chick lit* primär als Reaktion auf die skandalumwitterte Publikation *Banat al-Riyadh* (2005) der saudischen Autorin Rajaa Alsanea bzw. die englische Übersetzung *Girls of Riyadh* (2007) die Rede war, hat sich afrikanische *chick lit* zunächst in Zusammenhang mit der Gründung eigener *Chick-lit*-Imprints in Südafrika und Kenia sowie später durch die Verfilmung (2016) von Cynthia Jeles Roman *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010), der als (süd-)afrikanische Version von *Sex and the City* gilt, einen Namen gemacht.

Im Folgenden werden die eben genannten Genres/Labels zeitgenössischer Literatur von, über und/oder für Frauen* – in chronologischer Reihenfolge nach dem Jahr der Ersterscheinung der mit *chick lit* in Zusammenhang gebrachten Publikationen – einer eingehenden Untersuchung und insbesondere auch einem Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* unterzogen.

3.1.1 Indonesische Welt-Frauen*-Literatur

> »›[W]omen‹ as an analytical category is far from adequate to accommodate such a multiplicity of voices. This means that each woman writer who emerged in the *Reformasi* era has a unique perspective on the nation, and therefore their works cannot be sweepingly grouped together by narrow labels, such as *sastra wangi* (fragrant literature), which mixes up the lifestyles and appearances of the writers with their choice of themes, or ›women's fiction‹ – a term referring to the works of women during the New Order era, with its belittling connotations.«[27]

»Gibt es eine indonesische Literatur? (Und wenn ja, wie viele …?).«[28] In diesen Fragen, die Martin Jankowski am Beginn seiner Notizen zur indonesischen Literatur

---

26 Diese Argumentationslinie in Bezug auf afrikanische und arabische *chick lit* findet sich bereits in Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018).

27 Manneke Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period«. In: Melani Budianta/Yvonne Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers*. Berlin: regiospectra 2015, S. 143-166, hier S. 159.

28 Martin Jankowski: »Gibt es eine indonesische Literatur? (Und wenn ja, wie viele …?)«. In: Ders.: *Indonesien lesen. Notizen zu Literatur und Gesellschaft*. Berlin: regiospectra 2014, S. 7-15.

und Gesellschaft stellt, steckt bereits einiges an Information über die indonesische Literaturlandschaft bzw. über die Art und Weise, wie diese »große Unbekannte«[29] im ›Westen‹ wahrgenommen wird. Seine primär auf ein deutschsprachiges Publikum bezogene Aussage, dass die »Literatur der drittgrößten Demokratie der Welt [...] in unserer Wahrnehmung von Weltliteratur keine Rolle [spielt]«,[30] lässt sich auf weite Teile des globalen Nordens übertragen.[31] Dorothea Rosa Herlianys Antwort auf die Frage, welche Bücher man gelesen haben sollte, »um die Literatur Indonesiens kennenzulernen«,[32] verdeutlicht zudem, dass sich dieses Nichtwahrnehmen im Hinblick auf die Literatur indonesischer Frauen* lange Zeit potenziert hat. Die als Feministin geltende indonesische Lyrikerin nennt sieben männliche* Autoren und begründet ihr Ausklammern von Autorinnen damit, dass es »in der indonesischen Literatur [...] insgesamt relativ wenige [Frauen gebe], und noch weniger, die wirklich überdurchschnittlich gut sind«.[33]

Ist heute außerhalb von philologischen Expert*innenkreisen von der indonesischen Literatur im Singular die Rede – wie hier bei Jankowski und Herliany –, so ist damit in aller Regel nicht die »vielsprachige und heterogene Vorgeschichte der lokalen Literaturen«[34] gemeint, sondern jene moderne Literatur, die in der indonesischen Nationalsprache *(Bahasa Indonesia)* verfasst ist. So definiert, handelt es sich um ein junges Phänomen, dessen Aufkommen eng mit den nationalistischen Unabhängigkeitsbestrebungen Indonesiens im vergangenen Jahrhundert verschränkt ist. Für die angestrebte nationale Unabhängigkeit schien es unabdinglich, die Sprachenvielfalt – im multiethnischen Indonesien werden über 700 Sprachen gesprochen[35] – einzudämmen bzw. die als Staatsmotto fungierende »Einheit in der Vielfalt« *(Bhinneka Tunggal Ika)* zu betonen. So wurde bereits 1928, auf dem zweiten Kongress der Jugend Indonesiens, die Forderung nach einem »(Vater-)Land, ein[em] Volk, eine[r] Sprache«[36] laut. Mit der *Bahasa Indonesia* – einer Variante des Malaiischen, das seit vielen Jahrhunderten als eine Art Lingua franca der interinsularen Kommunikation fungierte[37]

---

29 Ebd., S. 7.

30 Ebd.

31 Ausgenommen werden kann, zumindest langzeitlich betrachtet, allenfalls die ehemalige Kolonialmacht der Niederlande, deren Bande zur indonesischen Literatur etwas engere sind.

32 Martin Jankowski: »Die Gegenwartsliteratur Indonesiens. Gespräch mit der Dichterin Dorothea Rosa Herliany«. In: Ders.: *Indonesien lesen* (2014), S. 159-174, hier S. 173.

33 Dorothea Rosa Herliany zit. in ebd., S. 173f.

34 Martin Jankowski: »Indonesische Literaturgeschichte. Ein kurzer Überblick«. In: Ders.: *Indonesien lesen* (2014), S. 143-151, hier S. 144.

35 Diese lassen sich in zwei große Sprachgruppen einteilen: Die von einer absoluten Mehrheit gesprochenen Sprachen der austronesischen Sprachfamilie (z.B. Javanisch, Sundanisch, Madurisch, Balinesisch und Bahasa Indonesia) und die insbes. im Osten Indonesiens verbreiteten Papua-Sprachen (z.B. Western Dani oder Laani, Galela, Bunaq, Ternate, Tobelo und Tidore), die jedoch verschiedenen Sprachfamilien angehören. Vgl. Holger Warnk: »Die Sprachen Indonesiens – Vielfalt in der Einheit«. In: Gunnar Stange/Rolf Jordan/Kristina Großmann (Hg.): *Handbuch Indonesien*. Angermünde: Horlemann 2015, S. 160-168.

36 Diese Forderung war Teil des berühmten Schwurs der Jugend *(Sumpah Pemuda)*, der am 28. Oktober 1928 in Batavia (dem heutigen Jakarta) von jungen Nationalist*innen verabschiedet wurde. Vgl. ebd., S. 165.

37 Das gilt sowohl für die Kommunikation unter Indonesier*innen mit unterschiedlichen Sprachen als auch zwischen Indonesier*innen und Ausländer*innen (z.B. im Gewürzhandel; ab 1900 verstärkt mit

– »wurde eine Sprache gewählt, die nicht per se ethnisch definiert war und somit dem multikulturellen Charakter des zukünftigen Nationalstaates eher entsprach«[38] als beispielsweise die nach absoluten Zahlen der Erstsprecher*innen größte indonesische Sprache Javanisch. Seit der indonesischen Unabhängigkeit 1945 wird *Bahasa Indonesia* in allen staatlichen Schulen unterrichtet und hat sich als führende Literatursprache durchgesetzt.[39] Varianten des Malaiischen konnten sich jedoch bereits im 19. Jahrhundert und damit lange vor Erlangung der Unabhängigkeit als Literatursprachen etablieren.

Für einen ersten Aufschwung zeichnete die Literatur der *Peranakan*-Gemeinschaft (Nachkommen chinesischer Immigrant*innen, die in Indonesien leben) verantwortlich, die jedoch infolge eines lange vorherrschenden Orientalismus und eines am westlichen Geschmack orientierten, sprachlich-stilistischen Ästhetizismus in Vergessenheit geriet – mit ihr auch die ersten dokumentierten Autorinnen der indonesischen Literaturgeschichte, die Claudine Salmon in den 1980er Jahren wiederentdeckte. Salmon konnte nachweisen, dass sich innerhalb der von ihr dokumentierten Gruppe von 800 chinesisch-malaiischen Autor*innen und Übersetzer*innen mindestens 30 Frauen* befanden, deren Schreiben sie in drei Perioden einteilte:

> [T]he first from the beginnings to 1924 which is c[h]aracterized by the writing of poetry and later on by the appearance of the first translations of Chinese novels ever done by women; the second from 1925 to 1928 during which the women tried to organize themselves in order to improve their social status and use their literary talents to express their tentative resistance to the social order mostly in novels; and the third from 1929 to 1942 during which gradually the feelings of despair replaced those of revolt.[40]

Die niederländische Kolonialmacht reagierte auf die aus ihrer Sicht sensationalistische, moralisch zweifelhafte und teils sogar als politisch gefährlich eingestufte »wilde Literatur«[41] des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit der Gründung der Kommission für Volkslektüre (Commissie voor de Volkslectuur, 1908) und dem Verlag Balai Pustaka (1917).[42] Dabei handelte es sich um einen ideologischen Staatsapparat, der den kolonialen Markt mit geeigneter Literatur versorgen sollte.[43] Diese war im Gegensatz zur an der gesprochenen Sprache orientierten, keiner normierten Rechtschreibung oder Syntax folgenden malaiischen Literatur – pejorativ auch als Niedermalaiisch,

---

den niederländischen Kolonisator*innen). Vgl. ebd. Vgl. auch: A[ndries] Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature«. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 35/1 (1972), S. 111-127, hier S. 114.

38 Warnk: »Die Sprachen Indonesiens« (2015), S. 165f.

39 Vgl. ebd., S. 164.

40 Claudine Salmon: »Chinese Women Writers in Indonesia and their Views of Female Emancipation«. In: *Archipel* 28 (1984), S. 149-171, hier S. 152. https://doi.org/10.3406/arch.1984.1925.

41 Melani Budianta/Yvonne Michalik: »Introduction: Indonesian Women's Writing: From Invisibility into the Limelight«. In: Dies. (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 11-27, hier S. 17; Übersetzung S.F.

42 Vgl. Martina Heinschke: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch über die Nation«. In: Stange/Jordan/Großmann (Hg.): *Handbuch Indonesien* (2015), S. 436-443, hier S. 437f.

43 Vgl. Tineke Hellwig: *Women and Malay Voices. Undercurrent Murmurings in Indonesia's Colonial Past*. New York et al.: Peter Lang 2012, S. 3.

Basarmalaiisch oder, nach Herkunft der Sprecher*innen, als chinesisches oder Betawi-Malaiisch bezeichnet – »in einer Art Schulmalaiisch verfasst, einer von kolonialen Philologen standardisierten Sprache«.[44] Der dadurch propagierte literarische Kanon auf ›Hochmalaiisch‹ beinhaltete originär indonesische Publikationen, insbesondere in der neuen Gattung des modernen indonesischen Romans im Sinne einer »story connected with a specific region, which in the form of imagined reality deals with current social situations and problems, and which has a clear didactic tendency«.[45] Auf die ersten Veröffentlichungen in diesem Genre, Merari Siregars *Azab dan Sengsara* (1921) und Marah Ruslis *Sitti Nurbaja* (1922), folgten ein Jahrzehnt später Selasihs (Ps. v. Sariamin Ismail) *Kalau tak Untung* (1933) und Hamidahs (Ps. v. Fatimah Hasan Delais) *Kehilangan Mestika* (1935), die »[t]he earliest appearance of woman writers in Indonesia's canonical literary history«[46] markieren.

Neben solchen in standardisiertem Malaiisch verfassten Romanen waren viele Übersetzungen europäischer Literatur, vor allem von Klassikern, im Programm enthalten und zu einem kleineren Teil auch Übersetzungen von javanischen, sundanischen oder auf Niederländisch verfassten Texten indonesischer Autor*innen. Ein Beispiel sind jene von Armijn Pane – dem späteren Gründer der mit Balai Pustaka in Konkurrenz tretenden, nationalistisch ausgerichteten Literaturzeitschrift *Pujangga Baru* (1933-1942) – vom Niederländischen ins Indonesische übersetzten Briefe der javanischen Adligen und Frauenrechtlerin Raden Adjeng Kartini (1879-1904). Bevor sich Kartini, der javanischen Tradition *(pingit)* folgend, in ihr Elternhaus zurückziehen musste, um sich auf die Ehe vorzubereiten, besuchte sie als eines der ersten indonesischen Mädchen* die niederländische Grundschule. Während dieser Zeit las sie viel, korrespondierte mit Brieffreund*innen in den Niederlanden und publizierte Artikel in dort erscheinenden Zeitschriften. Ihr vorrangiges kritisches Interesse galt dabei der Abschaffung der Polygamie und dem Bildungszugang für indonesische Mädchen*. Bei letzterem Unterfangen wurde sie schließlich von der Kolonialregierung unterstützt, »which adopted the ethical policy of girls' education and attempted to modernize the colony«.[47] Aus den Erlösen ihrer posthum veröffentlichten Briefe in der Sammlung *Door Duisternis Tot Licht* (1911) konnten die nach ihr benannten Kartini-Schulen für Mädchen* mitfinanziert werden. Der Band erschien zehn Jahre später in Auszügen auch auf Englisch (*Letters of a Javanese Princess*, 1921) und ein Jahr darauf in der von Pane besorgten indonesischen Übersetzung bei Balai Pustaka (*Habis Gelap*

---

44 Heinschke: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert« (2015), S. 438. Dieses ›Hochmalaiisch‹ stellte, wie Teeuw betont, eine wichtige Basis für die Ausbildung der heutigen indonesischen Nationalsprache dar. Vgl. Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature« (1972), S. 124. Balai Pustaka publizierte nur Texte in standardisiertem Malaiisch und setzte damit die Norm, was zur Folge hatte, dass Texte in sogenanntem Niedermalaiisch lange Zeit marginalisiert und auch in der Forschung vernachlässigt wurden. Hellwig zufolge waren jedoch Texte in sogenanntem Betawi- oder chinesischem Malaiisch ebenfalls wichtige Etappen auf dem Weg vom klassischen Malaiisch zum modernen Malaiisch/Indonesisch. Vgl. Tineke Hellwig: *In the Shadow of Change: Images of Women in Indonesian Literature*. Berkeley: Center for South and Southeast Asia Studies, University of California at Berkeley 1994, S. 2.

45 Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature« (1972), S. 120.

46 Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 16.

47 Yerry Wirawan: »Independent Woman in Postcolonial Indonesia: Rereading the Works of Rukiah«. In: *Southeast Asian Studies* 7/1 (Apr. 2018), S. 85-101, hier S. 88. https://doi.org/10.20495/seas.7.1_85.

Terbitlah Terang, 1922). Die Briefsammlung wurde zum Bestseller und erlangte in der stetig wachsenden Gruppe gebildeter indonesischer Frauen* große Bekanntheit: »It seemed that the book inspired Indonesian women to fight for their esteem and dignity to be equal to men. At this point we grew to be familiar with the term ›women's emancipation‹, and R. A. Kartini herself was considered to be a feminist figure in her era.«[48]

Die Publikation eines derartigen frühfeministischen Manifests stellte jedoch eine Ausnahme dar und war nur aufgrund des hohen sozialen Status und der prowestlichen/-kolonialen Haltung Kartinis überhaupt möglich. Ihre auf die Rolle der Frau* in der indonesischen Gesellschaft bezogene Prognose, dass die jahrhundertealten Traditionen wohl erst in drei oder vier Generationen überwunden sein würden,[49] sollte sich bewahrheiten. Zwar wurde bereits 1912 in Jakarta die erste indonesische Frauenorganisation Putri Mardika (dt. »Freie Tochter«) gegründet[50] und im Dezember 1928 ein erster gemeinsamer Kongress unterschiedlicher Frauenorganisationen veranstaltet; oberste Priorität blieb neben der Reform des Eherechts, der Abschaffung bzw. Reglementierung der Polygamie und einem besseren Zugang zu Bildung jedoch vor allem die Befreiung von der niederländischen Kolonialmacht.[51] Die eher zögerlichen bzw. sich der nationalistischen Bewegung unterordnenden Emanzipationsbestrebungen indonesischer Frauen* spiegeln sich auch in der geringen Zahl und mangelnden Sichtbarkeit indonesischer Autorinnen wider.

Außerhalb der lokalen Presse und der Frauenzeitschriften,[52] die vor allem in großen Städten einen Raum schufen, in dem Frauen* öffentlich ihre Kritik an den »constraining traditions and regulations, along with their dreams for emancipation«,[53] äußern konnten, war es schwierig, nationalistische und/oder feministische Inhalte zu publizieren. Ein prägnantes Beispiel dafür stellt die verspätete Rezeption Suwarsih Djojopuspitos (1912-1977) dar, die sich selbst als »a writer who writes about trivial

48 Gadis Arivia/Nur Iman Subono: *A Hundred Years of Feminism in Indonesia. An Analysis of Actors, Debates and Strategies*. Jakarta: Friedrich Ebert Stiftung 2017, S. 9. http://library.fes.de/pdf-files/bueros/indonesien/13830.pdf [1.10.2021].

49 Raden Adjeng Kartini: »To Stella Zeehandelaar (25 May, 1899)«. In: Ders.: *The Complete Writings, 1898-1904*. Hg. u. übers. v. Joost Coté. Clayton: Monash University Publishing 2014, S. 67-74, hier S. 67.

50 Vgl. Wirawan: »Independent Woman in Postcolonial Indonesia« (2018), S. 88.

51 Vgl. Sita Aripurnami: »Women Movements in Indonesia: From Class Struggle to Participation and Representation«. In: Ayu Anastasia et al.: *Indonesian Women's Movements: Making Democracy Gender Responsive*. Jakarta: Women Research Institute 2013, S. 9-40, hier S. 13.

52 Ein nennenswertes Beispiel stellt die Kolumne *Teman Wanita* (dt. »Freundin der Frau«) in der indonesischen Zeitschrift *Penyebar Semangat* dar. Sie war auf kreative literarische Erzeugnisse von Frauen* spezialisiert und viele frühe indonesische Autorinnen – darunter die bereits genannten ersten modernen Romanautorinnen Selasih und Hamidah, aber auch Saadah Alim, Adlin Affandi, Maria Amin, Nursjamsu und Marlupi (Utari Kusno) – publizierten zuerst hier. Vgl. Norhayati Ab. Rahman: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia. A Gynocritics Reading*. Ins Engl. übers. v. Siti Nuraishah Ahmand u. Tanja Jonid. Kuala Lumpur: ITBM/Penerbit 2015 [2012], S. 59.

53 Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 18. Dass dieser Raum etwas weiter und vor allem freier war als jener, den das koloniale Verlagshaus gewährte, wird dadurch belegt, dass nicht nur konforme, bei Balai Pustaka publizierende Autorinnen wie Selasih und Hamidah, sondern bspw. auch die Unabhängigkeitskämpferin Soerastri Karma Trimurti für indonesische Zeitschriften schrieben bzw. diese herausgaben.

things on women's emancipation«[54] beschrieb. Sie besuchte zunächst Kartinis Schule und gehörte zu den wenigen indonesischen Frauen*, die nicht adelig waren und dennoch eine höhere Bildung und Kenntnisse in mehreren Sprachen – neben *Bahasa Indonesia* und Sundanisch sprach sie Französisch, Niederländisch, Deutsch und Englisch – erwerben konnte.[55] Ihr erster, auf Sundanisch verfasster Roman wurde von Balai Pustaka abgelehnt – offiziell aufgrund des schlechten Stils, tatsächlich dürfte jedoch die darin enthaltene explizite Kritik an der kolonialen Situation eine tragende Rolle gespielt haben. Schließlich erschien 1940 eine von der Autorin selbst verfasste niederländische Version unter dem Titel *Buiten het gareel* in Utrecht.[56] Obgleich der Roman die nationalistische Bewegung (unter dem späteren, ersten indonesischen Präsidenten Sukarno) befürwortet und in ein positives Licht rückt, wird an der Protagonistin Sulastri deutlich, »how women are marginalized not only in the domestic space (polygamy, domestic abuse and domestic harassment), but also in the national movement where women's and personal interests are relegated secondary to the nationalist movement«.[57] Dadurch, dass der Roman zuerst auf Niederländisch erschien, wurde Suwarsih international bekannt, »even before her penwomanship was recognized in Indonesia«.[58] Dies trat erst 35 Jahre später ein, mit Erscheinen der von ihr selbst besorgten Übersetzung ins Indonesische (*Manusia Bebas*, 1975).

Während der japanischen Besatzung (1942-1945) brachte das Verbot des Niederländischen »einen enormen Entwicklungsschub für die indonesische Sprache«, was jene Literatursprache vorbereitete, »die zum Markenzeichen einer neuen Generation von Schriftstellern wurde, die nach der Proklamation der Unabhängigkeit (17.8.1945) enthusiastisch den Bruch mit der Vergangenheit forderte und die nicht nur politisch, sondern auch kulturell an einen Neuanfang glaubte«.[59] Dieser Bruch betraf jedoch auch die prominentesten indonesischen Schriftstellerinnen der Kolonialzeit – sowohl die beiden zunächst auf Niederländisch publizierten Autorinnen Kartini und Suwarsih als auch die bei Balai Pustaka verlegten Autorinnen Selasih und Hamidah – und trug zu deren Vergessen bei. Obgleich ab den 1940er Jahren und insbesondere nach der Unabhängigkeit zunehmend Indonesierinnen publizierten, konnten sich nur wenige Autorinnen der sogenannten *Angkatan 45* (»Generation 1945«)[60] einen pro-

---

54 Suwarsih Djojopuspito: *Sahabat yang tidak pernah mati Kian Kemari: Indonesia dan Belanda dalam Sastra*. Jakarta: Penerbit Djambatan 1973, S. 102-112, zit. in Aquarini Priyatna: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers: Reading Novels and Short Stories by Suwarsih Djojopuspito«. In: *Journal of International Women's Studies* 19/2 (2018), S. 230-243, hier S. 232. https://vc.bridgew.edu/jiws/vol19/iss2/15.

55 Die geringe Anzahl indonesischer Autorinnen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts korreliert mit dem niedrigen Bildungsgrad, den Frauen* damals in der Regel erlangten. Vgl. Maman Suryaman et al.: *Sejarah Sastra Indonesia Berperspektif Gender* (2011), http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/Dr.%20Wiyatmi,%20M.Hum./Buku%20Sejarah%20Sastra-Gender.pdf [1.10.2021].

56 Vgl. Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature« (1972), S. 123.

57 Priyatna: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers« (2018), S. 234.

58 Ebd.

59 Heinschke: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert« (2015), S. 440.

60 Die Einteilung indonesischer Literatur in Generationen ist weit verbreitet. H. B. Jassin versuchte dieses Klassifizierungsschema mit seiner Hypothese zu belegen, dass alle 15 bis 25 Jahre eine neue literarische Generation entstehe. Vgl. H. B. Jassin: »Bangkitnya Satu Generasi«. In: Ernst Ulrich Kratz (Hg.): *Sumber Terpilih Sejarah Sastra Indonesia Abad XX*. Jakarta: KPG 2000, S. 513-539.

minenten Platz in der indonesischen Literaturgeschichte sichern – allen voran Nh. Dini (1936-2018),[61] die als feministische Autorin »a far cry from the more subdued protests and depiction of the tragic stories of women written by her predecessors«[62] gilt. Dass ihre Werke dennoch meist in einer privaten ›Frauenwelt‹ spielen, die persönliche Entwicklung der Charaktere fokussieren und keine strukturelle Kritik am Gesellschaftssystem üben, entspricht der sich während der *Neuen Ordnung* (1967-1998)[63] noch verstärkenden Tendenz zur »housewifization« *(ibuism)*[64] mit ihrer Propagierung der fünf Pflichten von Frauen* als Gefährtinnen ihrer Ehemänner*, Produzentinnen von Nachwuchs, Erzieherinnen, Hausfrauen* und Bürgerinnen[65]: »Female narratives of involvement in national, political events are rare indeed in the discouraging ideological climate of post-1965 Indonesia, the era of the flourishing ›ladies' novel‹.«[66] Bekannte Namen dieser Ära wie La Rose, Marianne Katoppo, Maria A. Sardjono, Ike Soepomo, Marga T. und Mira W., deren Werke oft um heterosexuelle Beziehungen aus einer weiblichen* Perspektive kreisen, wurden denn auch meist der Unterhaltungsliteratur zugeschrieben.[67] Auch wenn den Werken gewisse ästhetische (z.B. schlechter Stil, Formelhaftigkeit) und/oder gesellschaftspolitische Unzulänglich-

---

61 Einige weitere überlieferte Namen von Autorinnen dieser Generation sind: Saadah Alim (auch S'adah Alim), Maria Amin, Ida Nasution, Walujati (Supangat), Siti Rukiah (Kertapati) und St. Nuraini (Sani). Vgl. Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 16.

62 Ebd. Diese Ansicht vertritt auch der indonesische Literaturkritiker Sapardi Djoko Damono. Er beschreibt Nh. Dini als die am radikalsten mit sexuellen Tabus brechende Autorin ihrer Generation. Vgl. Sapardi Djoko Damono: »Meninjau Perempuan Dalam Sastera«. In: Dewi Lestari et al.: *Prosa: Yang Jelita Yang Cerita*. Jakarta: Metafor 2004, S. 173-184, hier S. 182, zit. in Rahman: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia* (2015), S. 66.

63 Der von Suharto geprägte Begriff der *Neuen Ordnung* (indonesisch: *Orde Baru*) sollte von der ›gelenkten Demokratie‹ des ersten indonesischen Präsidenten Sukarno (1945-1966, im Folgenden auch als *Alte Ordnung* bezeichnet) und seiner *Nasakom*-Doktrin – das Akronym steht für die Kombination von Nas*ionalisme*, A*gama* (Religion) und Kom*unisme* – abgrenzen. Vgl. Michael Leifer: »Nasakom (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia*. 3. Aufl. London/New York: Routledge 2001, S. 195; Michael Leifer: »New Order (Indonesia)«. In: ebd., S. 202.

64 Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 200. Julia I. Suryakusuma spricht von *Ibuisme Negara* (»staatlichem Ibuismus«). Vgl. Julia I. Suryakusuma: »The State and Sexuality in New Order Indonesia«. In: Laurie J. Sears (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia*. Durham/London: Duke UP 1996, S. 92-120, hier S. 101f.

65 Saskia Wieringa beschreibt die fünf Verhaltensregeln von Frauen* *(panca dharma wanita)* in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit folgendermaßen: »1. the wife as supporting her husband, 2. as provider of offspring, 3. as rearing her children, 4. as housewife, 5. as member of the community.« Saskia Wieringa: *The Perfumed Nightmare. Some notes on the Indonesian Women's Movement*. Den Haag: Institute of Social Studies 1985 (= Working Paper – Sub-Series on Women's History and Development, Nr. 5), S. 27. Die staatlich verordnete Ideologie der *panca dharma wanita* schloss an den älteren, religiös inspirierten und von einer natürlichen Veranlagung der Frau* ausgehenden Moralkodex der *kodrat wanita* an. Vgl. Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 202. Vgl. auch Saskia Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia. Sexual Politics and Nationalism«. In: *Journal of Women's History* 15/1 (Frühling 2003), S. 70-91, hier S. 70, 72, 75. https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0039.

66 Barbara Hatley: »Nation, ›Tradition‹, and Constructions of the Feminine in Modern Indonesian Literature«. In: Jim Schiller/Barbara Martin-Schiller (Hg.): *Imagining Indonesia. Cultural Politics and Political Culture*. Athens: Ohio UP 1997, S. 90-120, hier S. 109.

67 Vgl. Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period« (2015), S. 152.

keiten (z.B. mangelnde Gesellschaftskritik) nachgesagt wurden, trafen sie den Geschmack des Publikums und halfen somit die Leser*innenschaft auszuweiten.[68] Toeti Heraty spricht den Autorinnen gar die Rehabilitation des Unterhaltungsromans in Indonesien zu, der aufgrund vermeintlich pornographischer Tendenzen männlicher* Kollegen in Verruf geraten war.[69]

Die Distanz zwischen Literatur und Gesellschaft – sei es zwischen einer nach ästhetischen Kriterien bestimmten Höhenkammliteratur oder einer nach ideologischen Kriterien ausgewiesenen feministischen Literatur und den tatsächlichen Lesegewohnheiten der Indonesier*innen – wurde ab den 1980er Jahren zunehmend hinterfragt. Dennoch klassifizierten Literaturkritik, Verlagshäuser und Buchhandel noch bis in die 1990er Jahre beinahe alle Werke indonesischer Autorinnen als *sastra pop* (»Unterhaltungsliteratur«), wodurch ihnen »a place in the realm of male dominated *sastra berbobot,* Literature with a capital ›L‹«,[70] verwehrt wurde. Die mangelnde Wertschätzung von Autorinnen innerhalb des nationalen Kanons[71] multiplizierte sich im Hinblick auf Weltliteratur, die sich lange Zeit aus den vermeintlich besten und daher auch übersetzenswerten nationalen Werken zusammengesetzt hat – eine Schieflage, die sich erst in den letzten Jahrzehnten allmählich zu verschieben begann. Der auf indonesische Gegenwartsliteratur spezialisierte Literaturwissenschaftler Ian Campbell hält in einem Artikel über die indonesische Literatur seit 1998 fest, dass die Überschneidung von lokalen, nationalen und transnationalen Einflüssen noch nie stärker war. Fast alle Literaturkritiker*innen seien sich außerdem einig, »that it has been in the area of ›women's writing‹ where major new trends have emerged that cast new light on the influence of global ideas in the development of Indonesian literature«.[72]

---

68 Ebd. Auch Henk Maier betont den großen Einfluss der Unterhaltungsliteratur *(sastra pop)*: »Books were becoming relatively cheap, more people were willing and able to spend their money on buying and reading books; a new creative energy emerged in the big cities«. Henk Maier: »Indonesian Literature: A Double History«. In: Jan van der Putten et al. (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017, S. 19-43, hier S. 37.

69 Vgl. Toeti Heraty: »Women's Issues in a Patriarchal Society: Novels by Indonesian Women«. In: Thelma B. Kintanar et al.: *Emergent Voices: Southeast Asian Women Novelists.* Quezon City: University of the Philippines Press 1994, S. 121-165, hier S. 122.

70 Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 16.

71 Dieser nationale Kanon konstituierte sich durch indonesische Literaturgeschichten, insbes. H. B. Jassin: *Gema tana air. Prosa dan puisi 1942-1948*. Jakarta: Balai Pustaka 1948; A[ndries]. Teeuw: *Modern Indonesian Literature.* Bd. 1. Den Haag: Nijhoff 1967; Teeuw: *Modern Indonesian Literature.* Bd. 2. Den Haag: Nijhoff 1979; Ajip Rosidi: *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia.* Bandung: Bina Cipta 1986. Neben klassischen Literaturgeschichten spielen gerade in Bezug auf Gegenwartsliteratur auch Anthologien eine wichtige Rolle. Ein umfangreiches und aus literaturgeschichtlicher Perspektive relativ aktuelles Beispiel stellt die *Angkatan-2000*-Anthologie (2000) dar, die Gedichte, Kurzgeschichten, Auszüge aus Romanen und Essays von Autor*innen versammelt, die in den 1960er Jahren geboren wurden. Das Geschlechterverhältnis – unter den 76 Autor*innen sind nur 18 Frauen* (darunter u.a. Ayu Utami und Oka Rusmini) – ist trotz der zunehmenden Präsenz von Autorinnen am indonesischen Literaturmarkt jedoch sehr unausgeglichen. Vgl. Korrie Layun Rampan: *Angkatan 2000 dalam Sastra Indonesia.* Jakarta: PT Gramedia Widiasarana Indonesia 2000.

72 Ian Campbell: »Some Developments in Indonesian Literature since 1998«. In: *rima – Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 36/2 (2002), S. 35-80, hier S. 36.

In Bezug auf die Dissemination indonesischer Literatur als Weltliteratur spielte die Gründung der Lontar Foundation (1987) und deren Förderung indonesischer Literatur durch Übersetzungen eine wichtige Rolle. Laut dem Stiftungsvorsitzenden John McGlynn, dem »most prominent and powerful individual on the Indonesian-literature-in-translation scene«,[73] geht es Lontar sowohl darum, Indonesier*innen mit Stolz auf ihre Literatur zu erfüllen, als auch darum, diese einem internationalen Publikum zugänglich zu machen.[74] Dieses Ziel wird u.a. mit der 2010 initiierten Modern Library of Indonesia verfolgt, die mit Stand September 2019 49 Titel – zwölf davon von Autorinnen – umfasst. Es handelt sich dabei um den Versuch, einen modernen indonesischen Literaturkanon zu generieren, mit dem fast vergessene indonesische Klassiker, aber auch aktuellere Werke einer anglophonen Leser*innenschaft – oft sogar erstmals auf Englisch – zugänglich gemacht werden (vgl. Anhang B, Tab. B1, S. 433[75]). In einem Interview betonte McGlynn, dass er bei der Auswahl von Autor*innen und Themen darauf achte, ein breites Spektrum aus dem ganzen Land abzudecken, und dass mögliche Verkaufszahlen dabei kein Kriterium darstellen.[76] Seine Aussage, dass potenzielle Geldgeber*innen dennoch lieber in schöne indonesische Frauen* als in einen alten *weißen* Mann* – wie ihn – investieren würden, liefert ein ebenso banales wie verkürztes, aber, wie im Folgenden noch deutlicher werden wird, durchaus oft bemühtes Erklärungsmuster *(sex sells)* dafür, dass zeitgenössische Autorinnen der

73 Tiffany Tsao: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?«. In: *Electric Lit* (11.4.2019), https://web.archive.org/web/20200618045826/https://electricliterature.com/indonesian-translation-colonialism/ [1.10.2021]. Neben seiner Position als Übersetzer und Vorsitzender bei *Lontar* ist McGlynn auch Mitglied des nationalen Buchkomitees und betreut dessen Übersetzungs- und Literaturförderprogramme. Er war für die Koordination des Literaturprogramms auf der Frankfurter Buchmesse 2015 und auf der Londoner Buchmesse 2019, auf denen Indonesien als Ehrengast geladen war, verantwortlich und hat in den letzten Jahren die Mehrheit der Beiträge, die in Literaturzeitschriften zu Indonesien erschienen sind, (ko-)kuratiert.

74 Vgl. John McGlynn zit. in William Gibson: »Clove Cigarettes and Indonesian Books: An Armchair Traveler's Pleasure«. In: *popmatters.com* (16.2.2015), https://web.archive.org/web/20201016133148/https://www.popmatters.com/189981-clove-cigarettes-and-indonesian-books-2495567794.html [1.10.2021]. Die Lontar Foundation beschreibt ihr Ziel als dreigliedrig: »Stimulate the further development of Indonesian literature; Make Indonesian literature accessible to an international audience; Preserve Indonesia's literary record for future generations.« O.A.: »About Us«. In: *lontar.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017081826/https://lontar.org/about-us-4/ [1.10.2021]. Neben dem Lontar- und BTW (»by the way«)-Imprint, die sich auf Übersetzungen vom Indonesischen ins Englische konzentrieren (Ersteres eher auf Klassiker und Meilensteine, Letzteres auf kurze, ganz aktuelle Texte), werden unter dem Amanah-Imprint Bücher in lokalen Sprachen publiziert und unter dem Godown-Imprint Bücher, die auf Englisch über Indonesien geschrieben werden. Vgl. o.A.: »Publications«. In: *lontar.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201026152702/https://lontar.org/publications/ [1.10.2021].

75 Tabelle B1 listet alle 49 Titel auf, die zwischen 2010 und 2019 (Stand: Sept. 2019) in der Lontar Modern Library of Indonesia erschienen sind, und gibt so einen Überblick über einen zeitgenössischen indonesischen – ins Englische übersetzten – Kanon. Die Titel der englischen Übersetzungen wurden um die bibliographischen Angaben der indonesischen Erstausgaben ergänzt und, wenn vorhanden, Übersetzungen in weitere Sprachen angeführt, um einen besseren Eindruck der Zirkulation der Titel zu vermitteln (S.F.).

76 Vgl. John McGlynn zit. in Gibson: »Clove Cigarettes and Indonesian Books« (2015).

Angkatan 2000 in der Modern Library of Indonesia vergleichsweise stark repräsentiert sind.[77]

Darauf, dass die indonesische Gegenwartsliteratur zunehmend von Frauen* mitbestimmt wurde, verweist auch die Prognose des Dichters und Literaturprofessors Sapardi Djoko Damono, »[d]ie Zukunft des indonesischen Romans [liege] in den Händen von Frauen«.[78] Damit kommentierte er das zuvor noch nicht dagewesene Ereignis, dass im Jahr 2003 alle drei Hauptgewinne des prestigeträchtigen Romanwettbewerbs des Kunstrats in Jakarta *(Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta)* an Frauen* gingen.[79] Die drittplatzierte Autorin Ratih Kumala bzw. ihr Roman *Tabula Rasa* wurden auch der *sastra wangi* zugerechnet und damit einem jener »narrow labels«,[80] die Manneke Budiman im kapiteleinleitenden Zitat (vgl. S. 205) beanstandet. Die von ihm kritisierte, vereinheitlichende und abwertende Verwendung der Kategorie Frau* im Literaturbetrieb ist der *sastra wangi* zwar nicht wortwörtlich eingeschrieben wie der *chick lit* oder der *women's fiction*, aber über den stärker weiblich* konnotierten Duft bzw. das Parfüm dennoch präsent. Wie Helen Fielding als ›Mutter‹ und *Bridget Jones's Diary* (1996) als Urtext der *chick lit* gilt, so werden Ayu Utami und ihr Debütroman *Saman* (1998), der im Romanwettbewerb des Kunstrats mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden war, als unbestrittene Initiator*innen der *sastra wangi* angesehen.[81] Der nationale Er-

---

77 Insgesamt sind Autorinnen (elf mit insgesamt zwölf Titeln) gegenüber Autoren (29 mit insgesamt 33 Titeln) stark unterrepräsentiert. Mit Blick auf zeitgenössische Autor*innen verschiebt sich dieses Bild jedoch. Unter den zwölf von Autorinnen verfassten und in die Reihe aufgenommenen Titeln befindet sich nur einer – Selasihs *If Fortune Does Not Favor* (1933) – aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dafür gleich sechs Titel – drei Romane (Oka Rusminis *Earth Dance*, Dewi Lestaris *Supernova* und Leila S. Chudoris *Home*), zwei Kurzgeschichtensammlungen (Lily Yulianti Farids *Family Room* und Leila S. Chudoris *The Longest Kiss*) und ein Gedichtband (Dorothea Rosa Herlianys *Morphology of Desire*) – von Autorinnen der *Angkatan 2000*. Es findet sich hingegen kein einziger Autor, dessen literarischer Output schwerpunktmäßig im ausgehenden 20. bzw. im 21. Jahrhundert verortet werden kann (vgl. Anhang B, Tab. B1, S. 433).

78 Sapardi Djoko Damono: »Antara Marrakesh, Moskow dan Spinoza«. In: *TEMPO* 3 (9.5.2004), S. 66, zit. in Monika Arnez/Edwin Wieringa: »Vorwort: Anrüchige Duftliteratur versus Gottes Wort. Einige Bemerkungen zu neuen Entwicklungen in der indonesischen Literatur«. In: Dies. (Hg.): *Duft der Asche. Literarische Stimmen indonesischer Frauen*. Aus dem Indones. u. mit einem Vorwort v. Monika Arnez u. Edwin Wieringa. Bad Honnef: Horlemann 2008, S. 7-11, hier S. 7.

79 Für eine Auflistung der Preisträger*innen seit Etablierung des Preises 1974 vgl. Wikipedia: »Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta« (22.9.2020), https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Sayembara_Novel_Dewan_Kesenian_Jakarta&oldid=17427646 [1.10.2021].

80 Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period« (2015), S. 159.

81 Nicht ganz unbestritten: Monika Arnez und Cahyaningrum Dewojati (2010) schreiben Oka Rusmini, die sonst kaum in Zusammenhang mit der *sastra wangi* gebracht wird, eine diskursbegründende Funktion zu: »In fact, it was Oka Rusmini, who has opened the discourse about the female body and sexuality before the so-called pioneer of *sastrawangi*, Ayu Utami.« Monika Arnez/Cahyaningrum Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role: Observations on Recent Indonesian Women's Literature«. In: *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft/Études Asiatiques: Revue de la Société Suisse-Asie* 64/1 (2010), S. 7-38, hier S. 20/Anm. 54. https://doi.org/10.5167/uzh-35186. Die Autorinnen führen diese in einer Fußnote untergebrachte Hypothese zwar nicht näher aus, spielen aber vermutlich auf den früheren Erscheinungszeitpunkt von Oka Rusminis Roman *Tarian bumi* (dt. *Erdentanz*) an, der bereits 1997, drei Jahre vor der Publikation in Romanform (2000), als Serie in der islamischen Tageszeitung *Republika* erschienen war.

folg von *Saman* hat dazu beigetragen, den Status der Literatur von Frauen* »from an area of marginalization to being a visible force in modern Indonesian literature«[82] zu verschieben. Sein internationaler Erfolg – der Roman wurde in neun Sprachen übersetzt (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436) und verschaffte Ayu (als erster Frau*) einen Platz unter den zehn meistübersetzten Autor*innen Indonesiens[83] – kann darüber hinaus als eine Art Zäsur in Bezug auf den bis dato marginalen weltliterarischen Status indonesischer Autorinnen gewertet werden. In Anbetracht des dadurch angezeigten Prestiges verwundert es, dass die *sastra wangi* international als »Chick-lit Indonesian style«[84] Bekanntheit erlangte. Der Vergleich mit dem in Verkaufszahlen zwar überaus erfolgreichen, hinsichtlich seiner literarischen Qualität aber doch eher verrufenen anglo-amerikanischen Genre beginnt sich allerdings über den sexistischen Gehalt des Labels zu erschließen.

3.1.1.1 *Sastra wangi* zwischen betörendem Duft und parfümiertem (Alp-)Traum

Mit dem Label *sastra wangi* wurde ab den frühen 2000er Jahren eine neue Generation überaus erfolgreicher indonesischer Schriftstellerinnen »at the heart of mainstream literature«[85] bezeichnet, die sich Diah Ariani Arimbi zufolge deutlich von ihren Vorläufer*innen unterschied:

> If the *Balai Pustaka* generation of the 1920s is marked by the conflict between the individual and *adat*,[86] the *Pujangga Baru* with the nationalist movement, the 1945 with humanism, 1966 with social and political protest, and the 1970s-1980s with popular fiction, generation 2000 is identified with liberalism in every aspect of their writings. The writings are often harsh with no pretence of morality, and full of everyday slang and social reference.[87]

Was Anthony Johns jedoch bereits vor über einem halben Jahrhundert zu damals kursierenden literaturgeschichtlichen Schlagworten wie der *Angkatan 45* anmerkte, gilt auch für die 2000er Generation und deren Aushängeschild, die *sastra wangi*: »Landmarks of this kind in literary history are labels more of convenience than of fact; in adopting them uncritically one runs the danger of mistaking an undefined part for a

---

82 Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 13.

83 Der *Index Translationum* listet Ayu Utami als einzige Frau* unter den zehn meistübersetzten Autor*innen in indonesischer Sprache. Vgl. UNESCO (Hg.): »›Top 10‹ Authors Translated for a Given Original Language (Indonesian)« (1.10.2021). In: *Index Translationum*, https://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx?m=11 [1.10.2021].

84 Becky Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia«. In: *BBC News* (10.9.2003), https://web.archive.org/web/20201016154707/http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/3093038.stm [1.10.2021].

85 Diah Ariani Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers. Representation, Identity and Religion of Muslim Women in Indonesian Fiction*. Amsterdam: Amsterdam UP 2009, S. 80.

86 *Adat* bezeichnet das Gewohnheitsrecht (insbes. in indonesischen Kulturen). Diah bezieht sich hier folglich auf den Zwiespalt zwischen Individuum und gesellschaftlichen Erwartungen, die sich aus althergebrachten Bräuchen und Traditionen speisen.

87 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 80; Hervorhebung im Original.

complex whole.«[88] Neben Ayu Utamis Roman *Saman* (1998) und der Fortsetzung *Larung* (2001) gelten Dewi (Dee) Lestaris erster Teil der *Supernova*-Reihe *Kesatria, Putri dan Bintang Jatuh* (2001) und Djenar (Nay) Maesa Ayus Kurzgeschichtensammlung *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2002) als ebenso frühe wie populäre *Sastra-wangi*-Titel.[89] Die von den Autorinnen aufgegriffenen Themen reichen von (Homo-)Sexualität, sexualisierter Gewalt, Emanzipation, Inzest, Alkoholismus und Drogenmissbrauch über Religion und Spiritualität bis hin zu staatlicher Repression und politischer Korruption. In ihrer Vielfalt und Brisanz spiegeln sie vielmehr den politischen Umschwung vom rigiden, von Zensur gekennzeichneten Militärregime Suhartos zur liberaleren *Reformasi*-Ära[90] wider als einen in der *sastra wangi* steckenden ›Duft‹, der mehr eine »tongue-in-cheek reference to the writers themselves« war – »30-something women whose handbags and hairstyles are straight out of Vogue and Cosmopolitan«,[91] wie es in einer Rezension hieß. Die starke Personenbezogenheit des Labels kann mitunter darauf zurückgeführt werden, dass einige der *Sastra-wangi*-Autorinnen bereits vor ihren Buchpublikationen »celebrity status«[92] genossen: Ayu[93] war durch ihre journalistische Tätigkeit für verschiedene indonesische Zeitschriften (u.a. *Humor*, *Matra*, *Forum Keadilan* und *D&R*) bekannt und hatte sich zudem als Aktivistin für Pressefreiheit einen Namen gemacht, nachdem sie 1994, als Suharto das Boulevardblatt *DëTIK* und die Zeitschriften *TEMPO* und *Editor* verboten hatte, der Allianz Unabhängiger Journalist*innen *(Aliansi Jurnalis Independen)* beigetreten war.[94] Dewi sang im Pop-Trio *Rida Sita Dewi*[95] und Djenar arbeitete als Ko-Moderatorin einer »celebrity gossip show«[96] im indonesischen Fernsehen. Die verstärkte mediale Aufmerksamkeit war somit im Hinblick auf die *Sastra-wangi*-Pionierinnen bis zu einem gewissen Grad vorprogrammiert und wurde von den Verlagen entsprechend genutzt – u.a. durch aufwendige Buchpräsentationen in Diskotheken luxuriöser Hotels oder Lesungen mit Fernsehstars.[97]

---

88 Anthony H. Johns: »Genesis of a Modern Literature« [Kap. 9]. In: Ruth T. McVey (Hg.): *Indonesia*. 2., revid. Aufl. New Haven: HRAF Press 1967, S. 410-437, hier S. 428.

89 Für eine chronologische Auflistung dieser und einiger weiterer der populärsten *Sastra-wangi*-Titel inkl. bibliographischer Angaben und Informationen zu Übersetzungen in andere Sprachen vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436.

90 Als *Reformasi* wird jene Ära bezeichnet, welche die *Neue Ordnung* unter Präsident Suharto 1998 ablöste. Vgl. S. 211, Fußnote 63 in dieser Arbeit.

91 Sadanand Dhume: »Spice Island Girls«. In: *Foreign Policy* 143 (Jul./Aug. 2004), S. 76ff., hier S. 76, https://www.jstor.org/stable/pdf/4152916.pdf.

92 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 80.

93 Ich beziehe mich auf Ayu Utami häufig als »Ayu«, da Indonesier*innen in der Regel mit ihrem Vornamen und nicht mit ihrem Familiennamen genannt werden. Auch haben längst nicht alle Indonesier*innen einen Familiennamen. Bei wiederholten namentlichen Nennungen werde ich daher nicht wie in westlichen Kontexten üblich den Nachnamen, sondern den Vornamen anführen.

94 Vgl. O.A.: »Ayu Utami«. In: *satupena.id* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083815/http://satupena.id/anggota/ayu-utami/ [1.10.2021].

95 O.A.: »Dewi ›Dee‹ Lestari«. In: *satupena.id* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083913/http://satupena.id/anggota/dewi-dee-lestari/ [1.10.2021].

96 Dhume: »Spice Island Girls« (2004), S. 76.

97 Vgl. ebd., S. 77.

Ayu betrachtet das Label darüber hinaus als Ausdruck einer generell vorherrschenden Tendenz, literarische Werke zu kategorisieren: »The media came up with the name because we weren't the typical writers who used to lead the local literary scene.«[98] Die typischen Autoren – und das gilt auch für die Literaturkritiker, die diese besprachen[99] – waren in Indonesien bis dato Männer* wie die mehrmals für den Literaturnobelpreis nominierten Autoren Pramoedya Ananta Toer und WS Rendra, die wie viele weitere »either from jail or through receiving grants from abroad«[100] schrieben. Waren Autor*innen auf Unterstützung aus Indonesien angewiesen, wurde eine gewisse Systemkonformität vorausgesetzt, was während der *Neuen Ordnung* auch die Wahrung der vorherrschenden patriarchalen Genderideologie (vgl. die fünf Pflichten der Frau*, S. 211) inkludierte.[101] Dass kurz vor dem Rücktritt Suhartos und dem Ende seiner *Neuen Ordnung* eine indonesische Autorin einen Roman publizierte, der grundlegend mit dieser Ideologie brach, führte zunächst – noch bevor das Label *sastra wangi* überhaupt in Verwendung war – dazu, dass Ayus Autorinnenschaft angezweifelt wurde. In den Medien gab es Spekulationen darüber, ob nicht vielleicht der regierungskritische Dichter und Herausgeber Goenawan Mohamad der wahre Autor des Skandalromans *Saman* sei, der sich stilistisch durch einen experimentellen, episodischen und antilinearen »›collating‹ style (*kolase*)«[102] auszeichnet. Mit seiner Respektbekundung für Ayus Schreibkunst dementierte Goenawan das Gerücht jedoch effektiv.[103]

Wie bereits Ayu bezeichnete auch die Autorin Nova Riyanti Yusuf, die nach der Publikation ihres Romans *Mahadewa Mahadewi* (2003) mit der *sastra wangi* in Verbindung

98 Ayu Utami zit. in Maggie Tiojakin: »Change, She Wrote«. In: *The Jakarta Post Weekender* (29.3.2010), https://web.archive.org/web/20100617181300/https://www.thejakartapost.com/news/2010/03/29/change-she-wrote.html [1.10.2021].

99 Tineke Hellwig beschreibt die Literaturkritik in Indonesien als relativ jung und rückständig. Frauen* seien in diesem Bereich stark unterrepräsentiert. Vgl. Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 6.

100 Vgl. Ayu Utami zit. in o.A.: »Novelist Ayu finds writing a labor of love«. In: *The Jakarta Post* (27.8.2000), https://web.archive.org/web/20160304213456/https://www.thejakartapost.com/news/2000/08/27/novelist-ayu-finds-writing-a-labor-love.html [1.10.2021].

101 Hellwig schreibt im Hinblick auf die Literaturszene der *Neuen Ordnung*: »In Indonesian society, publicly attacking the prevailing ideological constructs propagated by the state can result in censorship and restrictions on publication and circulation. Most writers, readers, and critics therefore resign themselves to the rules, reaffirming what is prescribed.« Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 207. Hellwig kommt in ihrer Analyse von Frauenbildern in insgesamt 28 indonesischen Romanen (erschienen zwischen 1937 und 1987) zu dem Schluss, dass sich diese Konformität auch in den darin abgebildeten Geschlechterverhältnissen (die Dominanz von Männern* über Frauen*) widerspiegelt. Die weiblichen* Charaktere seien bis auf wenige Ausnahmen als unterwürfig und fügsam gezeichnet. Die wenigen Frauenfiguren, die sich der patriarchalen Herrschaft widersetzen, würden bestraft. Vgl. ebd., S. 204. Zu ähnlichen Schlüssen kommt Monique Zaini-Lajoubert: *L'image de la femme dans les littéraires modernes indonésienne et malaise*. Paris: Association Archipel 1994.

102 Darunter fällt bspw. die Verknüpfung von Roman-, Essay- und Gedichtelementen sowie der häufige Einsatz von Rückblenden und wechselnden Erzählstimmen. Vgl. Rochayah Machali/Ida Nurhayati: »Challenging Tradition: The Indonesian Novel *Saman*«. In: *GEMA Online. Journal of Language Studies* 5/1 (2005), S. 1-19, hier S. 3, http://ejournal.ukm.my/gema/article/view/199/172 [1.10.2021]. Für eine genauere Analyse des Erzählstils auf Basis des indonesischen Originaltexts vgl. ebd., S. 11f.

103 Seine Worte waren: »I wish I could write the kind of prose which Ayu uses.« Goenawan Mohamad zit. in o.A.: »Novelist Ayu finds writing a labor of love« (2000).

gebracht wurde, ihre Generation als »totally different from the previous one«,[104] da sie und auch die meisten anderen jungen Autorinnen über moderne Lebensrealitäten schrieben, wobei »[t]he one similarity everyone points out is that we talk about sex in a liberal way.«[105] Novas Anmerkung lässt auf einen Überdruss darüber schließen, dass *sastra wangi* häufig auf das Sexuelle reduziert wurde. Sie fügte jedoch auch rechtfertigend hinzu, dass Sexualität mit gutem Grund eines von mehreren wichtigen Themen in zeitgenössischer Literatur indonesischer Frauen* darstelle: »[O]bviously we have reasons for including sex in our stories, and they're not just commercial ones«.[106] Auch Ayu wies die Vorwürfe einer rein kommerziellen Absicht hinter der Thematisierung von Sexualität *(sex sells)* entschieden zurück. Als wichtigen Grund für einen offeneren Umgang mit Sexualität in der Literatur von Frauen* führte sie an, dass, »if the crime and punishment of indulging in sex or fantasizing about it were removed, many of the psychological and social risks would also be lessened«.[107]

Diese Kommentare zum Label *sastra wangi* und zu möglichen Bedeutungsnuancen verweisen auf ein Paradox, das für das Sprechen über diese Art von Literatur und ihre Schöpferinnen kennzeichnend ist: Auf der einen Seite wurden sie als schöne junge, oft auch prominente Frauen* abgetan, die nun eben auch schrieben, auf der anderen Seite galt Ayus Schreibstil als zu elaboriert für eine junge Frau*. Einerseits wurde den Autorinnen unterstellt, dass sie hauptsächlich über Sex schrieben, weil sich das gut verkaufe und es bei ihnen für mehr vielleicht auch gar nicht reiche, andererseits galt diese Liberalität aber auch als Zäsur und Bruch einer Autorinnengeneration mit überlieferten Moralvorstellungen. Im Folgenden wird diesen zwei Argumentationssträngen – dem Duft als Ablenkung und Verharmlosung wie auch als Betörung und politische Gefahr –, deren Widersprüchlichkeit bereits im Label *sastra wangi* selbst angelegt ist, nachgegangen.

Duft als Ablenkung und Verharmlosung

Der Literaturkritiker Nurzain Hae sah im Schreiben über Tabuthemen zwar eine Gemeinsamkeit der *sastra wangi*, stand dem Label aber ähnlich skeptisch gegenüber wie viele der Autorinnen selbst. Deren Literatur *(sastra)* als ›duftend‹ *(wangi)* auszuweisen, stelle eine zynische List dar, die den Eindruck erwecke, »that they're all beautiful and hang out in cafes«.[108] Ibnu Wahyudi bezeichnete das Label als »an expression tending to lower rather than praise«,[109] und Becky Lipscombe sprach von einer »marketing man's fantasy made real«,[110] wovon auch die träumerischen Schwarz-Weiß-Fotografien der Autorinnen zeugen würden, die sowohl Buchumschläge als auch die Wände von Buchhandlungen zierten.[111] Die visuellen, das Label *sastra wangi* begleitenden

104 Nova Riyanti Yusuf zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

105 Ebd.

106 Ebd.

107 Ayu Utami zit. in o.A.: »Novelist Ayu finds writing a labor of love« (2000).

108 Nurzain Hae zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

109 Ibnu Wahyudi: »Kiprah Perempuan Pengarang di Indonesia Pasea-Saman« (The Post-Saman Performance of Women Writers in Indonesia). In: *Srinth!*l 8 (2005), S. 93-111, hier S. 100, zit. in Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 12.

110 Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

111 Vgl. ebd.

Strategien reichten vom kleinen und relativ traditionell platzierten Autorinnenfoto bis hin zu Porträts, welche die Buchrückseiten vertikal in ganzer Länge oder horizontal in der ganzen Breite einnahmen.[112]

Autorin Nukila Amal verzichtete ganz auf den Abdruck ihres Porträtfotos auf dem Buchumschlag ihres Romans *Cela Ibi* (2003), da sie nicht umgehend mit der *sastra wangi* in Verbindung gebracht werden wollte: »That label is really negative. Writers should be categorised in genre or style and spirit, not on their physical appearance.«[113] Neben der visuellen Darstellung wurde auch in den biographischen Anmerkungen häufig auf das gute Aussehen der Autorinnen verwiesen – so in einer Rezension von Djenars *Jangan Main-Main (dengan Kelaminmu)* (2004), in der Leser*innen noch vor etwaigen Inhalten erfahren, dass die Autorin früher als Badebekleidungsmodel tätig war und bei der Präsentation ihres aktuellen Buches in einem schwarzen Lederrock und kniehohen Stiefeln für Fotograf*innen und Kamerateams posierte.[114] Auch dass Ayu vor ihrer Schriftstellerinnenlaufbahn Finalistin in einem indonesischen Schönheitswettbewerb (*Wajah Femina*, 1990) war, eine Modelkarriere jedoch aufgrund ihrer Abneigung gegen Kosmetika ausschlug, stellt ein oft wiederholtes biographisches Detail dar.[115] Damit wird suggeriert, dass es sich bei ihrer Entscheidung für die in Indonesien nicht gerade florierende Literaturbranche und gegen ein glamouröses Modeldasein um eine Art Märtyrerinnenakt handelte. Ein ähnliches Bild vermitteln an den Sensationsjournalismus in Boulevardmagazinen erinnernde Beschreibungen der Autorin:

> On a rainy Sunday, Ayu Utami arrives at Salihara […] in a halter-top, tights and heels. She has long dark hair that falls loosely about her shoulders, and as she walks across the verandah-slash-café facing the building's entrance, Ayu looks less like the stereotypical erudite literary figure and more like a trendy, young (she's 41) Indonesian woman of today. She is, of course, a mix of both.[116]

Im Gegensatz zu dieser geradezu voyeuristisch anmutenden Beschreibung von Ayus Aussehen, ihrer körperbetonten Kleidung und ihrer Frisur, wirken die ersten Eindrü-

112 Nova Riyanti Yusufs *Mahadewa Mahadewi* (Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama 2003) und Ratih Kumalas *Tabula Rasa* (Jakarta: Penerbit PT Gramedia Widiasarana Indonesia 2004) sind Beispiele für *Sastra-wangi*-Titel, auf denen das Autorinnenporträt die gesamte Länge (Yusuf) oder Breite (Kumala) der Buchrückseite einnimmt.

113 Ebd.

114 Vgl. Dhume: »Spice Island Girls« (2004).

115 Diese Erzählung findet sich u.a. in Gie Goris: »Indonesian writer Ayu Utami: ›Love is still the name of the game‹«. Übers. v. Thys Storme. In: *MO – Mondiaal Nieuws* (2.8.2012), https://web.archive.org/web/20201016133311/https://www.mo.be/en/article/indonesian-writer-ayu-utami-love-still-name-game [1.10.2021]; Martin Jankowski: »Alte Männer, junge Frauen – Indonesiens Gegenwartsliteratur in Bewegung«. In: Ders.: *Indonesien lesen* (2014), S. 175-192, hier S. 175; Wikipedia: »Ayu Utami« (1.9.2019), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ayu_Utami&oldid=913479189 [1.10.2021].

116 Tiojakin: »Change, She Wrote« (2010). Oder auch: »Ayu Utami, 35, a slender Javanese beauty with sharp features and an open smile«. Peter Janssen: »Indonesia's Literary Ladies«. In: *The Daily Beast* (19.10.2003), https://web.archive.org/web/20120117233250/https://www.thedailybeast.com/newsweek/2003/10/19/indonesia-s-literary-ladies.html [1.10.2021].

cke eines Journalisten von der ebenfalls zur *sastra wangi* zählenden Autorin Dinar Rahayu geradezu nüchtern, wenn nicht sogar enttäuscht:

> T[o] those who judge books by their covers, Rahayu would appear an unlikely champion of risque writing. She met to talk about her novel conservatively dressed in a floral-print head scarf, or hijab, and with loose-fitting, modest clothes that covered her arms and legs. In downtown Bandung, a city about 110 miles southeast of Jakarta, she was in the minority among women wearing hip-hugging jeans, short-sleaved tops and other Western fashions.[117]

Eine Hidschab tragende, konservativ gekleidete Frau* scheint nicht ins Bild der liberalen, oft westlich und nichtmuslimisch imaginierten *Sastra-wangi*-Autorinnen zu passen. Der Nachsatz, dass Dinars Roman *Ode Untuk Leopold von Sacher Masoch* (2002) kein Bestseller war, wirkt fast so, als würde ein Zusammenhang zwischen dem Aussehen bzw. der mangelnden Selbstvermarktung im Sinne einer *Sex-sells*-Strategie und dem ausbleibenden Erfolg des Romans nahegelegt. Die Gegenüberstellung von Bildern ›seriöser‹ Autor*innen auf der einen Seite (»erudite«, »conservatively dressed«, »modest clothes«) und provokanten ›Duft‹-Autorinnen (»trendy«, »young«, »Western«) auf der anderen ist auch dem Label *sastra wangi* eingeschrieben. Der *sastra*, die im indonesischen Literaturbetrieb ernste, anspruchsvolle Literatur (im Gegensatz zum ›leichteren‹ *roman* oder *novel*) bezeichnet,[118] wird mit *wangi* – ähnlich wie schon im Falle der *sastra pop* in den 1970er Jahren (vgl. S. 212) – ein pejoratives Adjektiv zur Seite gestellt, das in diesem Zusammenhang insbesondere an die parfümierten Seiten von Hochglanz-Frauenmagazinen erinnert, nicht jedoch an Literarizität. ›Richtige‹ Literatur duftet nicht, sie riecht höchstens nach Druckerschwärze oder Papier. Mikael Johani zufolge diene das Oxymoron *sastra wangi* dazu, die Literatur junger, gutaussehender Gegenwartsautorinnen, die, im Gegensatz zu den »stereotypical impoverished, living-on-the-street, male Indonesian writers«,[119] Parfüm nicht abgeneigt seien, zugunsten ihres gepflegten Äußeren abzuwerten: »The suggestion was that the only thing ›wangi‹ about these writers was their body odour. Who knows (or cares) about their writing?«[120] Die Kategorisierung als *sastra wangi* zeigte einmal mehr an, dass Frauen* primär über ihre Körper beurteilt werden, und trug somit zur Unterschätzung ihrer Literatur bei,

---

117 Paul Watson: »Beneath the burqas«. In: *Los Angeles Times* (25.2.2007), https://web.archive.org/web/20160306104425/http://articles.latimes.com/2007/feb/25/entertainment/ca-taboo25 [1.10.2021].

118 Vgl. Maier: »Indonesian Literature« (2017), S. 21. Die Unterscheidung zwischen *sastra* und *roman/novel* kann in etwa mit jener zwischen *literature* bzw. *literary fiction* und *fiction* im anglophonen Raum bzw. zwischen Höhenkamm- und Unterhaltungsliteratur im deutschsprachigen Raum verglichen werden. Es handelt sich jedoch spätestens seit den 1970er Jahren nicht mehr um eine definitive Abgrenzung. Ähnlich wie im anglo-amerikanischen Raum nicht nur *literature* und *fiction* in Verwendung sind, sondern Letztere wiederum in *literary fiction* und *popular fiction* unterteilt wird, ist es in Indonesien üblich, die *sastra* in ›höhere‹ bzw. ›ernste‹ (z.B. *sastra berobot, sastra serius*) und ›niedere‹ bzw. primär unterhaltende (z.B. *sastra pop, sastra wangi*) Formen zu untergliedern.

119 Mikael Johani: »Kebaya or bolero: Which one is more English?«. In: Hanne Jansen/Anna Wegener (Hg.): *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 – Editorial and Publishing Practices*. Montreal: Éditions québécoises de l'œuvre 2013, S. 25-39, hier S. 26.

120 Ebd.

»as though other literary works, especially those by male writers, were more substantive«.[121] Sogar wohlwollende, dem Labeling skeptisch gegenüberstehende Kritiker wie Nurzain Hae waren mit Lob vorsichtig – »The way they write actually needs more editing, because they're still learning their writing techniques.«[122] – und reduzierten den Wert der *sastra wangi* auf ihren Gegenwartsbezug und ihre tabubrechende Funktion bzw. auf den daraus hervorgehenden Effekt, dass mehr Indonesier*innen zum Lesen gebracht wurden. Es ist bezeichnend für den (nicht nur) im indonesischen Literaturbetrieb vorherrschenden doppelten Standard, dass die gefeiertste der *Sastra-wangi*-Autorinnen selbst davon sprach, den Erfolg eher als »chance to improve the quality of our work«[123] zu sehen: »Generally, our standard of writing is still low.«[124] Während Ayu sich bescheiden und aufgrund der generellen Voreingenommenheit der Medien in Geschlechterfragen wenig überrascht von der sexistischen Kategorisierung als *sastra wangi* gab – »Of course. It's very sexist, in fact. But then the media has always been biased when it comes to gender issues.«[125] –, betonten Nova Riyanti Yusuf, Linda Christanty und Djenar Maesa Ayu ihre Verwunderung darüber, mit diesem Etikett belegt zu werden.[126] Laut Djenar könne die Bezeichnung als »sexual harassment of her work«[127] betrachtet werden, da schließlich weder sie noch ihre Werke ›duften‹ würden: »Criticisms such as ›sastra wangi‹, ›literary celebrities‹, or ›literary groin‹, that's all we have to expect, even if they have nothing to do with our work as writers. And such labeling arises only because we don't dress like previous writers, or because we often appear in the media«.[128]

Die Herabsetzung und Verharmlosung der Literatur *(sastra)* indonesischer Frauen* zugunsten eines ›Duftes‹ *(wangi)*, der abwechselnd und austauschbar auf deren gepflegtes, jugendliches Äußeres und deren duftig-leichtes Schreiben bezogen wurde, war allerdings nicht neu und hatte mit Kartini schon eine der ersten publizierten indonesischen Autorinnen betroffen. Trotz ihrer bereits im frühen 20. Jahrhundert erschienenen Briefe, die feministisches Gedankengut beinhalten (vgl. S. 208f.), lebt sie in der kulturellen Erinnerung vor allem als ideale indonesische Ehefrau und Mutter (beides Funktionen, die sie nicht lange innehatte[129]) weiter. So ist das beispielsweise in einem jener Lieder *(lagu wajib)*, die Schulkinder in Indonesien auswendig lernen, um sie bei offiziellen Anlässen wie dem Mutter-Kartini-Tag *(Hari Ibu Kartini)* vorzutragen:

---

121 Mariana Amiruddin, ehemalige Chefredakteurin der ersten feministischen Zeitschrift Indonesiens *Jurnal Perempuan* (gegründet 1996), zit. in A[hmad]. Junaidi: »Women reject categorization, defend literary voice«. In: *The Jakarta Post* (23.3.2005). Der Artikel ist mittlerweile offline und wurde nicht im Internet Archive gespeichert. Daher findet sich im Anhang B dieser Arbeit (S. 431) eine Kopie.

122 Nurzain Hae zit in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

123 Ayu Utami zit. in Junaidi: »Women reject categorization« (2005).

124 Ebd.

125 Ayu Utami zit. in Tiojakin: »Change, she wrote« (2010).

126 Vgl. Nova Riyanti Yusuf zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003); Linda Christanty zit. in Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 12; Djenar Maesa Ayu zit. in Junaidi: »Women reject categorization« (2005).

127 Djenar Maesa Ayu zit. in Junaidi: »Women reject categorization« (2005).

128 Djnear Maesa Ayu zit. in Yvonne Michalik/Melani Budianta: »Interview with Djenar Maesa Ayu«. Ins Engl. übers. v. Dens. In: Dies. (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 51ff., hier S. 53.

129 Kartini starb bereits im ersten Jahr ihrer Ehe, bald nach der Geburt ihres ersten Kindes.

Ibu kita Kartini
Putri sejati
Putri Indonesia
Harum namanya.

Unsere Mutter Kartini
Eine echte Prinzessin
Eine Prinzessin aus Indonesien
Duftend ist ihr Name.[130]

An jenem Feiertag, an dem Kartinis wohlriechender Name besungen wird, kleiden sich viele indonesische Mädchen* im schulpflichtigen Alter zu Ehren ihrer Nationalheldin in traditionell javanische Kleider, bestehend aus dem *kain*, einem mehrmals eng um den Körper gewickelten Batikstoff, der einen engen Rock formt, hochhackigen Schuhen, einer aufwendigen Hochsteckfrisur und Schmuck. Bei dieser vermeintlich traditionellen, die Bewegungsfreiheit stark einschränkenden Kleidung handelt es sich jedoch, wie die Forschungen Jean Gelman Taylors ergeben haben, um eine Erfindung der 1950/1960er Jahre. Kartini selbst habe formlose lange *kebayas* oder Tuniken, flache Sandalen und kaum je Haarschmuck getragen.[131] Das ›duftende‹ Bild der Ehefrau, Mutter und Prinzessin sollte jenes in ihren Briefen dominierende Bild der westlich orientierten, bildungshungrigen und feministischen Kartini überschreiben; ein Konstrukt, »kept in place by oppressive government programs and policies and circulated throughout Indonesian society by modern media«.[132] Das *wangi* in *sastra wangi* stand analog zum Synonym *harum*, dem duftenden Namen der Nationalheldin, für eine harmlose, schöne Weiblichkeit*, die vom politischen Gehalt der Werke der Autorinnen ablenken sollte.

Die *Neue Ordnung* hatte diese Ablenkungsstrategie quasi institutionalisiert bzw. ihr vorgegriffen, indem Ehefrauen von Beamten und Militärs zur Mitgliedschaft in staatlich sanktionierten Frauenorganisationen verpflichtet wurden. Darin hatten sie zahlreiche vermeintlich feminine Tätigkeiten zu übernehmen, damit sie im Idealfall gar nicht erst auf andere – feministische, politische, regierungskritische – Gedanken kamen und ihnen jedenfalls kaum Zeit blieb, diese zu verfolgen: »[A]s Indonesian women traditionally have been rather active one cannot simply shut them away. So it is better to keep them engaged with flowers, and fruit salads, while at the same time stressing their subordinate position in society.«[133] Die Mitglieder dieser Organisationen – »go[ing] about in beacks (pedicabs) or ch[a]uffeured cars in their very best clothes, more or less actively promoting the policy of the present government«[134] – ge-

130 Dies ist laut Sylvia Tiwon ein Vers, der allgemein bekannt ist und gesungen wird. Vgl. Sylvia Tiwon: »Models and Maniacs. Articulating the Female in Indonesia«. In: Sears (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (1996), S. 47-70, hier S. 54; Hervorhebungen und Übersetzung S.F.

131 Die Angaben beruhen auf persönlichen Gesprächen Laurie J. Sears mit der Historikerin Jean Gelman Taylor von 1993/1994. Vgl. Laurie J. Sears: »Introduction: Fragile Identities. Deconstructing Women and Indonesia«. In: ebd., S. 1-44, hier S. 37f.

132 Ebd., S. 38.

133 Wieringa: *The Perfumed Nightmare* (1985), S. 30.

134 Ebd., S. 29.

rieten ironischerweise unter demselben Duft-Wortfeld *(wangi-harum)*, das zuvor die ›unfemininen‹ politischen Ideale Kartinis hätte überschreiben sollen, in die Kritik: Sie waren in Indonesien weithin als »parfümierter Alptraum« (»perfumed nightmare«[135]) bekannt; eine Bezeichnung, die auf den oberflächlichen und elitären Gehalt der staatlichen Ehefrauenorganisationen anspielte. Auch wenn solch ein Vorwurf der politisch engagierten *sastra wangi* wohl kaum gemacht werden kann, wurde kritisiert, dass die in ihr vermittelten Bilder von »women as holders of the world and their own destiny«[136] nur eine kleine Gruppe der in Indonesien lebenden Frauen* – »members of the burgeoning urban middle- and upper-classes with higher education and global experiences«[137] – widerspiegle und damit gewissermaßen von einer wenn auch regierungskritischen Elite für eine Elite produziert werde; ein Argument, das aufgrund der hohen Verkaufszahlen vieler *Sastra-wangi*-Titel jedoch ein Stück weit relativiert werden kann.

Duft als Betörung und politische Gefahr

Die Tatsache, dass, abgesehen von der vermeintlichen Jugend und dem guten Aussehen bzw. ›Duft‹ der *Sastra-wangi*-Autorinnen, ein offener Umgang mit Sexualität – oft negativ – als deren einzige, potenziell bedrohliche Gemeinsamkeit hervorgehoben wurde, lässt auf eine weitere Bedeutungsebene des Labels schließen: die Verbindung von Duft, sexuellem Exzess und politischer Agitation. Begriffsgeschichtlich betrachtet, hatte sich diese bereits im »duftenden Blumentanz« der *Gerwani*-Frauen* eingeschrieben. Mitglieder der damals größten nationalen Frauenorganisation, die der Kommunistischen Partei Indonesiens zwar nicht angehörte, aber nahestand, sollen beim Putschversuch des Militärs am 1. Oktober 1965 in Lubang Buaya nackt den »obscene arousing dance« *(tarian perangsang yang kotor)*, den »Dance of the *Fragrant* Flowers« (*Tarian Bunga Harum*)[138] getanzt haben, um die putschenden Generäle zu verführen und sie schließlich mit Messern und Rasierklingen zu kastrieren. Obgleich die in den Zeitungen erschienenen, als Augenzeug*innenberichte deklarierten Beschreibungen durch eine von Präsident Sukarno selbst angeordnete Obduktion der sieben getöteten Generäle zeitnah widerlegt werden konnten, fanden sie im Gegensatz zu den Fakten Eingang ins kulturelle Gedächtnis.[139] Dafür sorgte neben zahlreichen Medienberichten die von Suharto in Auftrag gegebene, pseudowissenschaftliche Broschüre des Studienzentrums für Sozialwissenschaften (*Lembaga Studi Ilmu-Ilmu Kemasyarakatan*, 1983). Darin wurden die vermeintlichen Taten der duftenden Blumentänzerinnen, ebenso wie im 1967 nach dem politischen Umsturz von der *Alten* zur

135 Ebd., S. 2, 29.

136 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 81.

137 Ebd.

138 Tiwon: »Models and Maniacs« (1996), S. 65; Hervorhebung S.F.

139 In ihrem *working paper* hält Wieringa fest, dass »[u]p till the present day the stories of the atrocities said to be committed by the Communist women at Lubang Buaya are still widely believed in Indonesia«. Wieringa: *The Perfumed Nightmare* (1985), S. 23. Die Ergebnisse der Obduktion bzw. der Aufruf Sukarnos an Journalist*innen, sich an die Fakten zu halten und von der Publikation von Lügen abzusehen, wurden nur in einer Zeitung, der *Sinar Harapan* vom 13. Dezember 1965, abgedruckt. Vgl. Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia« (2003), S. 81.

Neuen Ordnung errichteten Pancasila[140]-Sakti-Denkmal, als Wahrheit ausgewiesen.[141] Letzteres befindet sich in Lubang Buaya, jenem Vorort südöstlich von Jakarta, wo der Putschversuch stattgefunden hatte. Es besteht aus einer großen, halbrunden Konstruktion vor einer Säule und einer Statue der *Garuda Pancasila*, jenem javanischen Habichtsadler, der zum nationalen Emblem Indonesiens wurde. Unter den in einem Halbkreis angeordneten Statuen der sieben ermordeten Militärs findet sich Präsident Suhartos Version der Geschichte Indonesiens seit 1945, wobei der Hauptteil des Reliefs den Ereignissen von Lubang Buaya 1965 gewidmet ist. An zentraler Stelle, mittig platziert, sind die misshandelten Generäle dargestellt, von denen einige gerade in den Graben geworfen werden; Einzelne sind von freizügig gekleideten Frauen* umgeben, von denen eine mit einem der Männer* zu streiten scheint und eine den duftenden Blumentanz tanzt.[142]

Während die Frau* unter der *Alten Ordnung* Sukarnos als Kameradin im revolutionären Kampf definiert wurde,[143] sollte sie in der *Neuen Ordnung* unter dem »Superpatriarchen«[144] Suharto ausschließlich die Funktion der gehorsamen Ehefrau und aufopfernden Mutter übernehmen. Demgemäß wurde in einer groß angelegten Propagandakampagne »communism (and later liberal, critical thinking in general) with fear of women's potential sexual powers, once unleashed«,[145] verbunden – Letzteres eine Vorstellung, die sowohl auf islamische Konzepte weiblicher* sexueller Absonderlichkeiten *(fitna)* als auch auf eine vorislamische hinduistische Weltanschauung zurückgeführt werden kann und sich in Texten wie dem *Kakawin Bharata Yudha* (einer altjavanischen Übertragung einiger Bücher des *Mahābhārata*) und einigen der malaiischen *hikayat* (»Geschichten«) findet.[146] Dass über 30 Jahre später, nach dem Fall

140 *Pancasila* bezeichnet die fünf Prinzipien der indonesischen Staatsphilosophie: der Glaube an einen obersten Gott (der in verschiedenen Konfessionen Ausdruck finden kann), Humanismus, Nationalismus, die Herrschaft des Volkes und soziale Gerechtigkeit. Unter Suharto wurde die *Pancasila* zur offiziellen, auch in der Verfassung verankerten Staatsideologie erhoben, wobei er sich zu bestimmen vorbehielt, was einen akzeptablen Ausdruck der Staatsphilosophie darstellte und was nicht. Vgl. Leifer: »Pancasila (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia* (2001), S. 210f.

141 Vgl. Saskia Wieringa: *Sexual Politics in Indonesia*. Basingstoke: Palgrave 2002, S. 318f.

142 Vgl. Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia« (2003), S. 84. Fotografien des Denkmals inkl. Nahaufnahmen des hier besprochenen Reliefs finden sich bei Famega Syavira Putri: »Mengunjungi kembali Monumen Pancasila Sakti, Lubang Buaya«. In: *rappler.com* (16.5.2016), https://web.archive.org/web/20170821014828/https://www.rappler.com/indonesia/133232-mengunjungi-monumen-pancasila-sakti-lubang-buaya [1.10.2021].

143 Sukarnos Regime verkörperte dennoch eine, wenn auch eine andere, patriarchale Ordnung. Frauen* erfüllten in der als ideal propagierten Familie eine Doppelrolle. Sie unterstützten ihre Männer* »as revolutionary fighters for a bright socialist future, while struggling along in their own women's organization, Gerwani, which also claimed a role in the national political arena. They combined political, socialist, and nationalist activities with their duties in the household«. Ebd., S. 73.

144 Ebd., S. 72; Übersetzung S.F.

145 Ebd.

146 Vgl. Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia« (2003), S. 75. Sowohl im *Kakawin Bharata Yudha*, das eine wichtige Grundlage des *wayang* (ein traditionelles Schauspiel, Masken- oder Puppenspiel; auf Java meist ein Schattenspiel mit Stabpuppen) darstellt, als auch in malaiischen *hikayats* kommen Szenen vor, in denen Massen von rasenden, oft entblößten Frauen* ihre Ehemän-

der *Neuen Ordnung* Suhartos, die ob ihrer politischen wie auch sexuellen Explizitheit polarisierende Literatur indonesischer Autorinnen mit dem Label *sastra wangi* belegt wurde, lässt auf einen erneuten Aktivierungsversuch des sich im duftenden Blumentanz auch sprachlich manifestierten Klischees schließen; eine Herleitung, die umso plausibler erscheint, als die Erotik und Macht tanzender Frauen* – z.B. der Tänzerin Shakuntala in Ayu Utamis *Saman* (1998)[147] und *Larung* (2001)[148] und zweier Generationen von Tänzerinnen in Oka Rusminis *Tarian bumi* (2000)[149] – gleich in mehreren frühen *Sastra-wangi*-Titeln eine zentrale Rolle einnimmt. In Djenar Maesa Ayus Kurzgeschichte *Melukis Jendela* in *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2002) wird hingegen die Kastrationsphantasie eines Mädchens* beschrieben, in der sie sich nach mehrmaligen sexuellen Übergriffen durch fünf ihrer Mitschüler an diesen rächt, indem sie sie zum Sex auf der Schultoilette animiert und ihnen ihre erigierten Penisse abschneidet.[150] Eine explizite Bezugnahme auf die Mythenbildung um die verführerisch tanzenden

---

ner* und Kinder verlassen. Entsprechende Textauszüge aus dem *Kakawin Bharata Yudha* und zwei *hikayats* finden sich in Tiwon: »Models and Maniacs« (1996), S. 60ff.

147 Shakuntala, eine der drei Erzählerinnen, stellt sich selbst über das Tanzen vor. Nachdem sie anmerkt, dass ihr Vater und ihre Schwester sie eine Hure nennen, weil sie mit einigen Männern* und Frauen* geschlafen habe, und dass kein gegenseitiger Respekt vorhanden sei, fährt sie fort: »For me, to live is to dance and dancing begins with the body. […] My body dances. It submits not to lust but rather to passion. Passion that is sublime, libidinal. Labyrinthine.« Ayu Utami: *Saman*. Aus dem Indones. übers. v. Pamela Allen. Jakarta: KPG 2015, S. 114f. Für Ayu Utamis in diesem Kapitel noch häufiger zitierten Roman *Saman* wird in der Folge nur noch die Sigle S (+ Seite/-n) direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat angegeben. Für diesen Roman wie auch für die anderen in den nächsten Kapiteln eingehender besprochenen Primärwerke wurde die englische Übersetzung gewählt, da Vergleiche mit der *chick lit* vor allem im anglo-amerikanischen Raum angestellt wurden und sich sowohl Rezensionen als auch wissenschaftliche Sekundärtexte in der Regel auf die englischen Übersetzungen beziehen. Handelt es sich hingegen um kurze Verweise auf oder punktuelle Zitate aus Primärwerken, die nicht eingehender und vor allem nicht in Zusammenhang mit der anglophonen Rezeption analysiert werden, wurde meist auf die deutsche Übersetzung zurückgegriffen.

148 In *Larung* bringt Shakuntala ihrer Freundin Laila den Tango bei und verführt sie währenddessen. Vgl. Ayu Utami: *Larung*. Aus dem Indones. übers. v. Peter Sternagel. Angermünde: Horlemann 2015, S. 185ff. In diesem Fall stellte sich die Frage nicht, mit welcher Übersetzung gearbeitet wird, da der Roman (noch) nicht ins Englische übersetzt wurde.

149 Niemand kann den Oleg, »diese[n] Tanz, der über das Entfachen der Liebe und die erotische Spannung zwischen Mann und Frau erzählt«, besser tanzen als Telaga: »Weil sie eine Brahmana ist, haben ihr die Götter Taksu verliehen, eine innere Kraft, die nicht mit bloßem Auge zu erkennen ist. […] Wenn sie tanzt, starren alle wie gebannt auf ihren Körper, verschlingen ihn förmlich.« Oka Rusmini: *Erdentanz*. Aus dem Indones. übers. v. Birgit Lattenkamp. 2. Aufl. Bad Honnef: Horlemann 2015, S. 8. Telagas Mutter Luh Sekar, eine geborene Sudra (die unterste der vier Kasten auf Bali), hatte durch ihre Schönheit und ihren verführerischen Tanz in die (höchste) Brahmana-Kaste eingeheiratet. Vgl. ebd.

150 Mayra hat eine Art Vision, in der sie sich selbst an einem Schulmorgen sieht. Sie ist fröhlich, blutverschmiert und hat ein Messer in der rechten Hand: »And in her left hand she clutched a black plastic bag full of blood.« Djenar Maesa Ayu: »Painting a Window«. In: Dies.: *They Say I'm a Monkey*. Aus dem Indones. übers. v. Michael Nieto Garcia. Jakarta: Metafor 2005, S. 27-36, hier S. 34. Eine Seite später wird der Inhalt der Plastiktüte angedeutet: »And each [of the boys] got his turn, just as the one in front of him had, right down to the one in the fifth stall. Mayra put her school uniform back on, staining it with the blood on her hands. Before she left, she glanced at Anton stretched out on the bathroom floor – with no penis.« Ebd., S. 35.

und kastrierenden *Gerwani* findet sich in Ayus zweitem Roman *Larung* (2001), als die Mutter des Protagonisten bezichtigt wird, ein Mitglied derselben zu sein: »Sie hätte die Frauen zusammengerufen und sie dazu gebracht, nackt zu tanzen, hätte sie in die Kaserne geschickt, damit sie mit wiegenden Hüften die Soldaten verführten und sie dazu brachten, anstatt den Göttern dem Kommunismus zu huldigen.«[151] An späterer Stelle merkt der titelgebende Protagonist Larung an, er habe gehört,

> dass sich bei der Leichenschau der in Lubang Buaya ermordeten Generäle kein Hinweis darauf ergeben hatte, dass sie misshandelt wurden, wie es in dem Monument und in dem Diorama dargestellt wird. Ihre Haut war unverletzt, ihre Penisse waren es ebenso, ihre Augen nicht ausgestochen. Sie wurden ›nur‹ ermordet, sagte er zu sich selbst, ›wie im Krieg‹. Er fühlte sich getäuscht. Wenn ein Regime Geschichte in kleinem Stil fälscht, dann kann sie [sic!] das auch im großen Stil.[152]

Diese Geschichtsfälschung ›im kleinen Stil‹, gegen die sich Larung explizit positioniert, hatte über die Verbindung von Kommunismus und weiblicher* Sexualität »the whole box of Pandora of associations with ritual killings, sexual orgies, and maybe more important, with ruthless repression by the military«[153] geöffnet. Der duftende Blumentanz fungierte dabei als Bild im übertragenen (Pars pro Toto) wie auch im wörtlichen Sinne (vgl. Pancasila-Sakti-Denkmal) für die Angst vor der potenziellen sexuellen und politischen Macht der Frauen*.

Eine ähnliche Engführung dieser Macht mit der Literatur findet sich in Bre Redanas Kurzgeschichte *Banjar Tampak Gangsul* (2002), auf die Stefan Danerek das *Sastra-wangi*-Label zurückführt.[154] Bres Satire handelt von Sufis, die über Jahrhunderte nach der Wahrheit suchten, bis sie schließlich auf die schöne und verführerische Nymphe des Flusses, die *Dewi Sastrawangi* (»Göttin der duftenden Literatur«), stießen. Diese verzauberte sie, sodass sie ihre Suche aufgaben und weltlich wurden. Danerek deutet die Geschichte als »serious piece of literary criticism directed towards the literary establishment, the ›Sufi‹ writers, D.[jenar] M.[aesa] Ayu and indirectly the whole trend of liberal women's writing. True literature is now endangered is the message.«[155] Gegen diesen Trend der liberalen Frauenliteratur sprach sich auch ein bestimmter Strang der islamischen Rezeption aus, der sich – ähnlich wie bei der Darstellung der *Gerwani* – ganz auf die vermeintliche Immoralität der *sastra wangi* konzentrierte. Taufiq Ismail, ein bekannter muslimischer Poet der *Angkatan* 1966, bezeichnete sie abfällig als lüsterne *(sastra syahwat)* und rein auf die Leistengegend fokussierte Literatur *(sastra selangkang)*. Die Thematisierung von Sexualität und insbesondere von sexuellen Tabus (z.B. Homosexualität, vorehelicher Geschlechtsverkehr von Frauen*) wie auch die Beschreibung derselben unter Verwendung ›unfemininer‹ Vokabeln wie Penis, Vagina,

151 Utami: *Larung* (2015), S. 89.

152 Ebd., S. 225.

153 Wieringa: *The Perfumed Nightmare* (1985), S. 31.

154 Vgl. Bre Redana: »Banjar Tampak Gangsul«. In: *Media Indonesia* (2002), o.Pag., zit. in Stefan Danerek: *Tjerita and Novel. Literary Discourse in Post New Order Indonesia.* Lund: Centre for Languages and Literature 2006, S. 120f.

155 Ebd., S. 121.

Orgasmus oder Kondome gehöre nicht in die Literatur von Frauen*.[156] Diese Positionen wurden keineswegs nur von Männern* wie Taufiq Ismail oder auch Muhammad Subarkah vertreten, sondern ebenso von bekannten Literatinnen wie Medy Loekito u.a. in ihrem Artikel mit dem sprechenden Titel »Women of Male Literature« *(Perempuan Sastra Pria)*,[157] und Helvy Tiana Rosa, die *sastra wangi* mit »billige[r] Pornographie«[158] verglichen hatte, da Sexualität in einer mehrheitlich muslimischen Gesellschaft in die private und nicht in die öffentliche Sphäre gehöre: »As a woman, I feel sorry that these novels only raise women's obsession with sex. Of course we don't have to be hypocrites because sex is an important matter for anyone, including women. But don't we need a high-quality novel that contributes something to this falling nation?«[159] Wie schon 1965 beim Putschversuch in Lubang Buaya, der den Beginn des Endes der *Alten Ordnung* markierte, wurde der Niedergang der Nation mit weiblicher* Sexualität in Verbindung gebracht. Die *sastra/fiksi Islam* oder *novel Islami* Helvy Tiana Rosas und gleichgesinnter Kolleg*innen, wie ihrer Schwester Asma Nadia, Abidah El Khalieqy oder auch Habiburrahman El Shirazy, bilden daher eine Art muslimischen »canon counter-discourse«,[160] in dem gute – ›wahre‹ – Literatur, zumal wenn sie von Frauen* stammt, als nicht mit der offenen Thematisierung von Sexualität vereinbar betrachtet wird.[161]

Da Sexualität in Indonesien keineswegs pauschal als Tabuthema bezeichnet werden könne – die Boulevardzeitungen, die nächtlichen Fernsehprogramme sowie die Nachrichten seien auch damals schon voll davon gewesen –, wertet Ayu diese heftigen Reaktionen auf die *sastra wangi* als Ausdruck der in Indonesien vorherrschenden sexuellen Doppelmoral: »For a patriarchal society, the taboo is making women the

---

156 Vgl. Junaidi: »Women reject categorization« (2005); A[hmad]. Junaidi: »Ayu Utami on literature, sex and politics«. In: *The Jakarta Post* (13.11.2005). Erneut in: *Jurnal Toddoppuli* (14.10.2010), https://web.archive.org/web/20201017124659/https://jurnaltoddoppuli.wordpress.com/2010/10/14/ayu-utami-on-literature-sex-and-politics/ [1.10.2021]. Arimbi hat eine Auswahlbibliographie an indonesischen Zeitungsbeiträgen zu diesem moralischen Disput über die *sastra wangi* (alle 2006/2007 erschienen) zusammengestellt. Vgl. Diah Ariani Arimbi: »Indonesian Muslim Women Writers and Their Writings: Women, Islam and Religious Identity«. In: Budianta/Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 167-192, hier S. 177/Anm. 8.

157 Medy Loekito: »Perempuan Sastra Pria«. In: *Jurnal Perempuan* 30 (2003), S. 65-76; Übersetzung S. F.

158 Helvy Tiana Rosa zit. in Budi Dharma: »Ada Apa Dengan Sastra Kita?«. In: *Tempo Interaktif* 44/XXXII (29.12.-4.1.2004) [offline]; zit. u. übers. in Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 85.

159 Helvy Tiana Rosa zit. in Watson: »Beneath the Burqas« (2007).

160 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 85. Dieser Gegendiskurs hat sich zunehmend im 1997 von Helvy Tiana Rosa, Asma Nadia und Mutmainah gegründeten Forum Lingkar Pena institutionalisiert, das Autor*innen islamischer Texte (vor allem von *dakwah*, dt. »Bekehrungsliteratur«) fördert und 2019 über 5000 Mitglieder zählte. Vgl. Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 13f.

161 Diese Ablehnung ist jedoch nicht gleichzusetzen mit einer antifeministischen Einstellung. Einige Autor*innen der *sastra Islam* wie Helvy Tiana Rosa (z.B. in ihrer Kurzgeschichte »Jaring-jaring Merah«) und Abidah El Khalieqy (z.B. in ihrem Roman *Perempuan Berkalung Sorban*) »attempt to achieve a rethinking of the female role within Islam«. Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 31. Es kann daher von einem auf dem Islam basierenden Konzept des Feminismus ausgegangen werden. Zu einem ähnlichen Schluss in Bezug auf diese beiden Autorinnen kommt auch Arimbi: »Indonesian Muslim Women Writers and Their Writings« (2015), S. 184f.

subjects in sexual matters. So far, people exploit sex, but, by objectifying women.«[162] Der Bruch mit sexuellen Tabus besteht ihr zufolge weniger in der Thematisierung von Sexualität, die sich bereits in der Literatur vorhergehender Generationen – auch von Frauen*[163] – findet, als in der Art und Weise, wie und auch von wem diese thematisiert wird. Der große Unterschied zu früherer, sexuell expliziter Literatur indonesischer Frauen* besteht im Verzicht auf die Verwendung von »romantic relationships to advance the plot«:

> Where Nh. Dini and other women writers of old largely constrained their narratives within accepted societal limits, new women authors seem to seek out controversy. The writers of ›fragrant literature‹ have conscientiously rejected traditional sexual mores and tried to offer alternative moral schemes in their stead.[164]

Dies geschieht einerseits durch die Thematisierung von Homosexualität, insbesondere auch lesbischer Liebe, andererseits durch die Umkehr einer traditionell maskulinen* Subjekt- und femininen* Objektposition in heterosexuellen Beziehungen. Diese Umkehr oder vielmehr Verschiebung erstreckt sich sowohl auf fiktionale Repräsentationen der Gegenwart und Imaginationen einer Zukunft als auch auf »the archetypal images […] of faithful wife, alluring but threatening temptress and monstrous widow-witch«, die in einigen *Sastra-wangi*-Texten einer Neuinterpretation unterzogen wurden: »What is suggested is both a perception of ongoing social force of gender assumptions embodied in these ancient symbols, and a commitment to opening up new visions of ›female‹ and ›male‹ by dismantling them.«[165] Während liberale Feminist*innen dies als Rebellion gegen Heuchelei und einen wichtigen Schritt in Richtung Zerstörung patriarchaler Werte begrüßten,[166] interpretierten insbesondere islamische Kritiker*innen die Botschaft der *sastra wangi* als »call for free sex«.[167]

Dass die *sastra wangi* von Anfang an nicht nur als harmloses Geschreibsel einiger junger, hübscher Frauen* belächelt, sondern auch als pornographische Schundliteratur gebrandmarkt und als literarischer wie politischer Meilenstein gefeiert wurde – dass sie also polarisiert hat –, trug sicherlich zu ihrem nachhaltigen Erfolg bei. Dieser äußerte sich sowohl in symbolischem als auch in ökonomischem Kapital. Ayu Utamis *Saman* (1998) verkaufte sich innerhalb der ersten drei Jahre 30.000, Dee Lestaris *Super-*

---

162 Junaidi: »Ayu Utami on literature, sex and politics« (2005).

163 Priyatna weist darauf hin, dass Sexualität bereits vor der *sastra wangi* explizit von Autorinnen wie Nh. Dini (in ihren Publikationen in den 1970er Jahren) und sogar bereits Suwarsih Djojopuspito (in ihren Publikationen in den 1950er Jahren) thematisiert wurde. Vgl. Priyatna: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers« (2018), S. 235f.

164 Michael Nieto Garcia: »More than just sex«. In: *Inside Indonesia* 80 (Okt.-Dez. 2004) [digitale Veröffentlichung am 26.7.2007], https://web.archive.org/web/20201016132250/https://www.insideindonesia.org/more-than-just-sex [1.10.2021].

165 Barbara Hatley: »Literature, Mythology and Regime Change: Some Observations on Recent Indonesian Women's Writings«. In: Kathryn Robinson/Sharon Bessel (Hg.): *Women in Indonesia: Gender Equity and Development*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies 2002, S. 130-143, hier S. 131.

166 Julia Suryakusuma: »Can literature act as a vanguard for gender equality?«. In: *The Jakarta Post* (29.12.2006), https://web.archive.org/web/20160304213537/https://www.thejakartapost.com/news/2006/12/29/can-literature-act-vanguard-gender-equality.html [1.10.2021].

167 Garcia: »More than just sex« (2004).

nova #1 (2001) bereits innerhalb des ersten halben Jahres 70.000 Mal.[168] Djenar Maesa Ayus Kurzgeschichtensammlung *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2002), aus der »Waktu Nayla« von der indonesischen Tageszeitung *Kompas* 2003 zur besten Kurzgeschichte gekürt wurde, erreichte innerhalb eines Jahres die vierte Auflage; der Folgeband *Jangan Main-Main (dengan Kelaminmu)* (2004) musste bereits zwei Tage nach Erscheinen nachgedruckt werden.[169] Das sind für ein vermeintliches »Land ohne Leser«[170] wie Indonesien, in dem die durchschnittliche Auflage von Belletristiktiteln 3000 bis 5000 Stück beträgt und 10.000 verkaufte Titel bereits einen Bestseller markieren, beachtliche Zahlen.[171] Diese quantitativen Messdaten können durch qualitative ergänzt werden: Neben den bereits erwähnten Preisen, die die beiden *Sastra-wangi*-Literatinnen Ayu Utami (erster Platz für *Saman*, 1998) und Ratih Kumala (dritter Platz für *Tabula Rasa*, 2003) im Romanwettbewerb des Kunstrats in Jakarta verliehen bekamen (vgl. S. 214), erhielt Ayu außerdem den niederländischen *Prinz-Claus-Preis* (2000).[172] Einige *Sastra-wangi*-Titel – 2001 Dees *Supernova*,[173] 2002 Ayus *Larung*,[174] 2003 und 2004 Djenars *Mereka Bilang, Saya Monyet!* und *Jangang Main main (dengan Kelaminmu)*[175] – schafften es zudem in die Vorauswahl des prestigeträchtigen *Khatulistiwa Literary Award (Kusala Sastra Khatulistiwa)*, den Linda Christanty 2004 mit ihrer Kurzgeschichtensammlung *Terbang Maria Pinto* gewann.[176]

---

168 Vgl. Harry Aveling: »Indonesian Literature after Reformasi: The Tongues of Women«. In: *Kritika Kultura* 8 (2007), S. 5-34, hier S. 16.

169 Vgl. Garcia: »More than just sex« (2004).

170 Monika Griebeler: »Literaturwelt Indonesien. Das Land ohne Leser«. In: *qantara.de (27.5.2015)*, https://web.archive.org/web/20201016134102/https://de.qantara.de/print/20097 [1.10.2021]. Der Ruf, ein »Land ohne Leser« zu sein, eilte Indonesien beim Gastauftritt auf der Frankfurter Buchmesse 2015 voraus, noch bestärkt durch die Aussage des damaligen indonesischen Kulturministers Anis Basweden, dass »Indonesier nicht gern [lesen]«. Anis Besweden zit. in Marc Reichwein: »Was bringt Indonesien eigentlich literarisch mit?«. In: *welt.de* (9.10.2015), https://web.archive.org/web/20201017163249/https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article147399787/Was-bringt-Indonesien-eigentlich-literarisch-mit.html [1.10.2021].

171 Vgl. Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 4.

172 Für eine Auflistung der Preisträger*innen seit Etablierung der Preise vgl. Wikipedia: »Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta« (2019); o.A.: »Our Laureate Database«. In: *princeclausfund.org* (2000), https://web.archive.org/web/20201017083146/https://princeclausfund.org/laureate?filter%5Byear%5D=2000 [1.10.2021].

173 Alfons Taryadi: »Poets and Poetesses Awarded«. In: ACCU/UNESCO (Hg.): *Trends in Books and Reading* (Mrz. 2002), https://web.archive.org/web/20160821042725/https://www.accu.or.jp/appreb/02/02-02/02-02country/previous/prev_id.html#9 [1.10.2021].

174 Alfons Taryadi: »Winner of Khatulistiwa Award 2001-2002«. In: ebd. Im Jahr 2008 erhielt Ayu Utami für ihren Roman *Bilangan Fu* (2008) den *Khatulistiwa Literary Award*. Der Roman zählt jedoch nicht mehr zu den üblicherweise als *sastra wangi* klassifizierten Werken. Für eine Auflistung der Preisträger*innen seit Etablierung des Preises im Jahr 2001 vgl. Wikipedia: »Kusala Sastra Khatulistiwa« (8.11.2029), https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Kusala_Sastra_Khatulistiwa&oldid=16161293 [1.10.2021].

175 Michael Nieto Garcia: »Introduction«. In: Ayu: *They Say I'm a Monkey*, S. ix-xvii, hier S. xi.

176 Vgl. Wikipedia: »Kusala Sastra Khatulistiwa« (2019).

Diese und einige weitere *Sastra-wangi*-Autorinnen hatten somit die erste von »two stages of screening to find a publisher abroad«[177] bestanden. Dieser Bewährungsprobe auf dem heimischen Literaturmarkt folgt laut Übersetzerin Tiffany Tsao eine zweite auf dem internationalen, »in which any accolades or rave reviews garnered may be discounted, or worse, contradicted«.[178] Tsaos Folgerung, dass indonesische Literatur einen Wandel durchlaufe, wenn sie die Grenzen ihres Landes überschreite, kann einerseits auf die sprachliche Ebene bezogen werden, andererseits aber auch auf jene Übersetzungen im Prozess der Vermarktung und Rezeption, die im Falle der *sastra wangi* den Vergleich »[i]n the West it's known as chick-lit; here, it's ›sastra wangi‹, or ›fragrant literature‹«,[179] hervorgebracht hatten.

3.1.1.2 *Sastra wangi* als *chick lit* im indonesischen Stil

Die sich in den frühen 2000er Jahren häufende Ausrufung einer indonesischen *chick lit* sowohl von westlicher als auch von indonesischer Seite – immer jedoch primär für ein westliches, anglophones Publikum bestimmt – scheint vor allem ein Konstrukt gewesen zu sein, um das *Sastra-wangi*-Phänomen im anglo-amerikanischen Raum besser zuordenbar zu machen. Becky Lipscombes Artikel »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003) für die BBC stellt das wohl früheste und expliziteste Beispiel für diesen Vergleich dar. Schon im ersten Satz wird die Formel *chick lit* (Westen) = *sastra wangi* bzw. *fragrant literature* (Indonesien) aufgestellt und folgendermaßen kommentiert: »Don't be fooled by the flowery description though. Chick-lit Indonesian style is urban, contemporary, and quite capable of raising a few eyebrows.«[180] Der Distanzierung vom indonesischen Label, das als irreführend (zu blumig) wahrgenommen wird, folgt die Beschreibung als indonesische *chick lit*. Es entsteht der Eindruck, dass aufgeholt bzw. der westliche Trend erfolgreich implementiert wurde: Indonesische Literatur von Frauen* ist endlich auch urban, am Puls der Zeit und zudem provokant. In einem Konferenzbeitrag aus Jahr 2004 wird die im Westen gebräuchliche Bezeichnung *chick lit* zwar auch registriert, allerdings betont, dass sich der Terminus *sastra wangi* primär auf die Autorinnen – ihren Geruch bzw. ihr damit assoziiertes Aussehen und ihren Lifestyle – und weniger auf deren Literatur beziehe; außerdem sei die Verwendung des anglo-amerikanischen Labels ungenau, da die *sastra wangi* die Standards der *chick lit* sowohl thematisch als auch stilistisch weit übertreffe.[181]

Im Vorfeld des Erscheinens der englischen Übersetzung von *Saman* (2005) wurde der Vergleich zwischen *sastra wangi* und *chick lit* erneut aufgegriffen. In der Ankündigung des Verlages Equinox Publishing – »Saman spearheaded Indonesia's ›chick-lit‹ phenomenon (›sastra wangi‹)«[182] – liest er sich bereits wie eine wortwörtliche Über-

177 Tsao: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?« (2019).

178 Ebd.

179 Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

180 Ebd.

181 Vgl. Ibnu Wahyudi: »Dominasi Wanita Pengarang di Indonesia Pasca Saman (1998-2004)« [Konferenzbeitrag präsentiert bei der *Seminar Antarabangsa Kesusasteraan Wanita Asia Tenggara*, 7./8.9.2004, Istana Hotel, Kuala Lumpur], S. 10f., zit. in Rahman: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia* (2015), S. 70.

182 Paul Smiths: »Equinox Publishing to Launch Saman, the Best-Selling Novel by Ayu Utami and Translated by Pamela Allen«. In: *Cision PRWeb* (24.8.2005), https://web.archive.org/web/20110223113529/https://www.prweb.com/releases/2005/08/prweb275184.htm [1.10.2021].

bzw. Gleichsetzung, die keiner näheren Begründung mehr bedarf. Und in einer Buchbesprechung im *Bali Advertiser* ist schließlich die Rede von einem »breakthrough novel for its author which virtually pioneered Indonesia's ›chick-lit‹ genre«, »[f]alling loosely under a group of writers called sastra wangi (›fragrant letters‹).«[183] Dieser etwas merkwürdigen Umkehrung – von der *sastra wangi*, die zunächst mit *chick lit* verglichen und schließlich damit über- bzw. gleichgesetzt wurde, bis hin zur indonesischen *chick lit*, die nur mehr lose unter *sastra wangi* fällt – stehen jedoch auch Kommentare gegenüber, die betonen, dass es sich bei *chick lit* um eine Fremdbezeichnung handle, die im westlichen Ausland manchmal für *sastra wangi* verwendet werde.[184] Rachel Donadio hütet sich davor, die »signs of daring writing by young women in some unexpected corners of the world« direkt der von ihr postulierten *Chick-lit*-Pandemie zu unterstellen, und betont, dass das Genre der *sastra wangi* nicht »chick lit per se« sei – »although it's quite frank in its treatment of sex and politics« (P). Sie nennt Sex und interessanterweise Politik, die nicht gerade als ein Merkmal des *Chick-lit*-Genres gehandelt wurde, als Gemeinsamkeiten, geht auf die Unterschiede jedoch nicht näher ein.

Ein ähnliches Bild vielmehr der Gemeinsamkeiten als der Differenzen ergibt sich beim Vergleich der ersten Wikipedia-Einträge der *chick lit* (2004) und *sastra wangi* (2011) – zwei Meilensteine, die den Bekanntheitsgrad der Labels anzeigten und mit einigem zeitlichen Abstand zu deren Aufkommen festschrieben:

> »Chick lit« is a slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women in their 20s, working in the business world. It was spurred on (if not exactly created) in the mid-1990s by the appearance of Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary*[,] Melissa Banks's *The Girl's Guide to Hunting and Fishing*, and *The Nanny Diaries* by Emma McLaughlin and Nicola Krause.
> The genre tends to feature lonely young women in urban settings, often working in the publishing industry; […]. The favored style is hip, stylish, bold, self-analytical, and slightly irreverent. Sexuality may be a primary or secondary theme but is always present, and often is presented as adventuresome, as in [the] Candace Bushnell's Sex and the City and the television series it spawned.[185]

> Sastra wangi (Indonesian literally »fragrant literature«) is a somewhat disparaging label given to a new but growing [of] body of Indonesian literature written by young Indonesian women who boldly take on issues of sex. Writer Ayu Utami began the movement when she published her first novel *Saman* (1998).

183 Toko Buku: »Saman by Ayu Utami«. In: *Bali Advertiser* (2006), https://web.archive.org/web/20201019150954/https://www.baliadvertiser.biz/saman/ [1.10.2021].

184 Vgl. Kunang Helmi-Picard: »Indonesian author dazzles literati at Paris conference«. In: *The Jakarta Post* (13.1.2008), https://web.archive.org/web/20201017123353/http://association-franco-indonesienne-pasar-malam.com/fr/indonesian-author-dazzles-literati-paris-conference [1.10.2021]; Tiojakin: »Change, She Wrote« (2010).

185 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004); Kursivsetzung im Original, Unterstreichungen S.F.

> Utami's first novel, a combination of sex and politics, is regarded by many as introducing a dramatic Indonesian literature, and she has been follow[ed] by other young female writers boldly taking on subjects once considered forbidden for women.[186]

Auch wenn *sastra wangi* in der Wikipedia nicht explizit mit *chick lit* in Verbindung gebracht wird, sind die Schwerpunkte, die beiden Begriffen zugeschrieben werden, beinahe identisch.[187] Sowohl die *chick lit* als auch die *sastra wangi* werden gleich im ersten Satz, noch bevor auf inhaltliche Elemente eingegangen wird, als abwertende Termini (»slightly uncomplimentary«, »somewhat disparaging«) ausgewiesen. Als weitere Gemeinsamkeit fällt die ›junge Frau*‹ auf – im Falle der *chick lit* als intendierte Leserin und Protagonistin, im Falle der *sastra wangi* als Autorin – und schließlich, auf literarischer Ebene, der gewagte Stil (»bold«) und das Schreiben über Sexualität. Diese Reihenfolge – erstens abwertende Labels für, zweitens, die Publikationen von/über/für junge(n) Frauen*, in denen drittens auf gewagte Weise Sex thematisiert wird – und die damit einhergehende Überbetonung der Bewegung *(sastra wangi)* oder des Genres *(chick lit)* und der jungen Frauen*, die damit als Produzentinnen, Protagonistinnen und/oder Rezipientinnen in Verbindung stehen, erlauben Rückschlüsse auf das vermeintliche Tertium Comparationis der beiden geographisch und kulturell weit auseinanderliegenden Phänomene. Dieses scheint sich mehr aus einem geschlechtsspezifischen, pejorativen Labeling zu speisen als aus den Texten selbst, von denen im ersten *Sastra-wangi*-Artikel auf Wikipedia nur ein einziger – Ayu Utamis *Saman* (1998) – genannt wird. Das kann zum einen darauf zurückgeführt werden, dass *Saman* als Initiator der *sastra wangi* in die Literaturgeschichte einging, hängt zum anderen aber auch damit zusammen, dass *Saman* der erste *Sastra-wangi*-Titel war, der ins Englische übersetzt wurde und »getting the attention of the English-speaking market is key to global literary success«.[188] Schließlich handelt es sich beim ersten *Sastra-wangi*-Eintrag in der Wikipedia um einen englischsprachigen (ein Eintrag auf Indonesisch folgte erst 2014). Auf *Saman* (engl. 2005) folgten bald zwei weitere Übersetzungen von *Sastra-wangi*-Titeln ins Englische – Djenar Maesa Ayus *They Say I'm a Monkey* (2005) und Fira Basukis *The Windows* (2006) –, die bereits von ihrem Design her in eine ähnliche Richtung deuten wie der Wikipedia-Eintrag. Obgleich es sich um unterschiedliche Covergestaltungen handelt (vgl. Abb. 7d-f, S. 233), ist ihnen im Vergleich zu den indonesischen Erstausgaben (vgl. Abb. 7a-c) ein stärkerer Fokus auf die weibliche* Titelfigur – die junge Frau* – gemein.

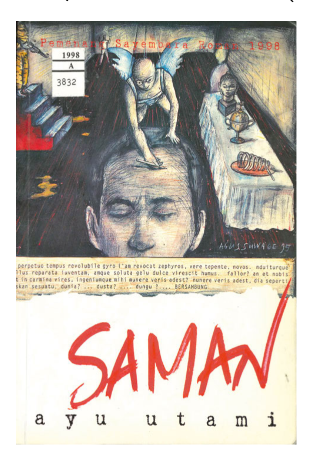
---

186 Wikipedia: »Sastra wangi« (18.12.2011), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sastra_wangi&oldid=466590178 [1.10.2021]; Kursivsetzung im Original, Unterstreichungen S.F.

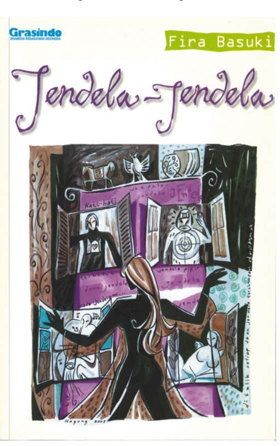
187 Auch wenn keine explizite Verknüpfung erfolgt, besteht sehr wohl eine implizite Bezugnahme, da sich der *Sastra-wangi*-Eintrag wesentlich auf Maggie Tiojakins Artikel »Change, she wrote« (2010) stützt, in dem *chick lit* als in Gebrauch befindliche, englische Übersetzung von *sastra wangi* angeführt wird. Da dieser Artikel eine von drei Quellen des Wikipedia-Eintrags zur *sastra wangi* ausmacht, ist anzunehmen, dass der Vergleich der beiden Literaturlabels *sastra wangi* und *chick lit* dem Autor – Mathew Townsend – bekannt war. Vgl. ebd.

188 Tsao: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?« (2019).

Abb. 7: Covers indonesischer (a-c) und englischer (d-f) Sastra-wangi-Ausgaben (1998-2006)



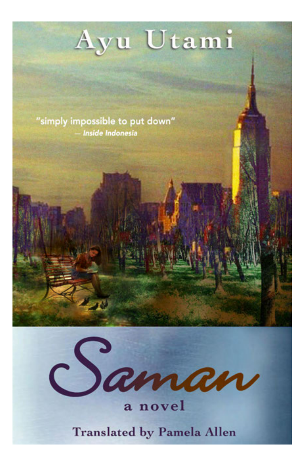
a | Ayu Utami: *Saman*. Jakarta: KPG 1998



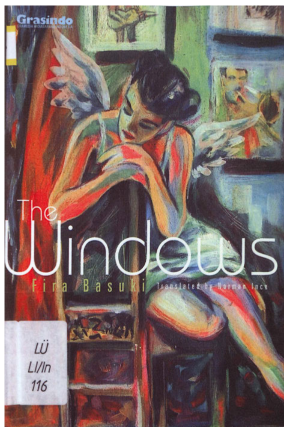
b | Fira Basuki: *Jendela-Jendela*. Jakarta: Grasindo/Gramedia Widiasarana Indonesia 2001



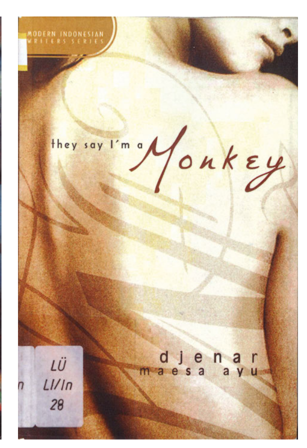
c | Djenar Maesa Ayu: *Mereka Bilang, Saya Monyet!* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2002



d | Utami: *Saman* (2005)



e | Fira Basuki: *The Windows*. Aus dem Indones. übers. v. Norman Ince. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2006



f | Ayu: *They Say I'm a Monkey* (2005)

Während die weibliche* Titelfigur auf dem englischen Cover von Firas Roman eine Vergrößerung und ›Umfärbung‹ erfuhr – auf dem indonesischen Original hat sie blonde Haare und schwarze Haut (b), auf der englischen Ausgabe schwarze Haare und weiße Haut (e) –, wurde sie auf Djenars Kurzgeschichtensammlung stärker sexualisiert – von einer am rechten Bildausschnitt platzierten und bekleideten (c) zu einer nackten Frau* in Rückenansicht, die das ganze Cover einnimmt (f). Im Falle von *Saman* ist gar eine männliche* (a) durch eine weibliche* Titelfigur (d) ersetzt worden. Es ist jedoch nicht nur dieser Geschlechtswandel, der die englische Ausgabe von *Saman* gegenüber

den anderen beiden hervorhebt, sondern die insgesamt konsequente optische Überführung in das anglo-amerikanische *Chick-lit*-Genre.

Das Bild in der oberen Hälfte des indonesischen Covers (vgl. Abb. 7a) stammt von Agus Suwage, der als einer der wichtigsten zeitgenössischen Künstler Indonesiens gehandelt wird. Sein Œuvre kreist überwiegend um den Tod und zeichnet sich durch eine Vorliebe für Selbstporträts aus.[189] Beide Schwerpunkte finden sich auf dem Coverbild, das im Vordergrund das Gesicht des Künstlers zeigt, der seine Augen geschlossen hat und von einem barhäuptigen Engel beschrieben wird – von dieser Szene leitet sich auch der Titel des Bildes »Dia Seperti Sedang Menuliskan Sesuatu«[190] (dt.: »Er mag etwas schreiben«) ab. In seiner Funktion als Buchcover legt das Bild eine Identifikation des abgebildeten Mannes* mit dem Titelhelden und Erzähler Saman nahe. Gerahmt wird das Männerhaupt im linken oberen Bildausschnitt von einem bewaffneten Mann* in Camouflage und, auf der rechten Seite, von einem Buffet, auf dem die Büste eines menschlichen Kopfes, eine Art Pokal oder Kelch und ein Tiergerippe platziert sind. Die Signalfarbe rot deutet in Verbindung mit dem bewaffneten Mann* und den Flecken auf dem Boden in der linken Bildhälfte auf Blut hin. Der Titel *Saman* wirkt, aufgrund der angedeuteten unregelmäßigen Schriftführung und Farb- bzw. Druckverteilung, als wäre er schnell und womöglich mit Blut an eine weiße Wand geschmiert worden. Insgesamt vermittelt das Cover einen düsteren, mit politischen (Mord, Siegerverehrung, Waffengewalt) wie auch religiösen Anspielungen (Engel, Kelch, Opfergaben) angereicherten Eindruck, der sich in keiner Weise mit dem freundlich-einladenden anglophonen Pendant deckt (vgl. Abb. 7d). In diesem wurden sämtliche befremdlichen Elemente des indonesischen Covers eliminiert und durch an *Chick-lit*-Konventionen gemahnende Marker wie Pastellfarben, geschwungene Schrift im Titel und die quasi obligatorische Abbildung der Protagonistin vor einer Großstadtkulisse ersetzt: Laila, eine der Protagonistinnen und Erzählerinnen in *Saman*, sitzt auf einer Bank im Central Park in Manhattan, wo der Roman zwar beginnt, jedoch keineswegs durchgängig oder auch nur hauptsächlich spielt. Bei dieser äußerlichen ›*Chick-lit*-isierung‹ scheint es sich um eine spezifisch auf ein anglo-amerikanisches Publikum gerichtete Strategie zu handeln. Zwar entschieden sich auch einige der Verlage, bei denen weitere Übersetzungen erschienen sind, für die Abbildung einer Frauenfigur oder der Autorin selbst auf dem Buchcover, jedoch verband sich dies nie mit einer Hervorhebung des westlichen, kosmopolitischen Gehalts des Romans. Da die Handlung neben New York und Jakarta vor allem in Südsumatra spielt, insbesondere in der für Erdöl/-gas bekannten Stadt Perabumulih und in ländlichen Anbaugebieten wie dem kleinen Auswanderer*innen-Dorf Lubukrantau, verwundert es wenig, dass weitere internationale Covers eher lose an Konventionen von *romance* und (Auto-)Biographie angelehnt oder auf Exotisierung ausgerichtet sind.[191]

---

189 Vgl. o.A.: »Agus Suwage«. In: *arndtfineart.com* (o.D.) https://web.archive.org/web/20201017072831/www.arndtfineart.com/website/artist_10739?idx=s [1.10.2021].

190 Die Informationen zum Titelbild (Künstler, Bildtitel) befinden sich im Impressum der Erstausgabe von *Saman*. Vgl. Utami: *Saman* (1998).

191 An das *Romance*-Genre angelehnt scheint vor allem das pastellfarbene Cover der niederländischen Übersetzung (De Geus, 2001), das eine Frau* in Rückenansicht zeigt, die auf das Meer hinausblickt. An (Auto-)Biographien gemahnen insbes. das deutsche Cover (Horlemann, 2007), das komplett von einem Porträt Ayu Utamis ausgefüllt ist, und das koreanische Cover (청년사, 2009), das ebenfalls

Was hingegen durchaus Verwunderung stiften kann, ist der beinahe ausschließliche Fokus auf die Abbildung einer Frau* auf immerhin sieben der neun übersetzten Erstausgaben.[192] Der Roman trägt schließlich den Namen seines männlichen* Hauptcharakters – Saman – im Titel, aus dessen Perspektive über die Hälfte der Handlung (115 von 193 Seiten)[193] erzählt wird. Bei den anderen beiden Erzählerinnen, der Fotografin Laila (37 Seiten) und der Tänzerin Shakuntala (41 Seiten), handelt es sich zwar – wie auch in der *chick lit* üblich – um urbane, berufstätige Frauen* Anfang 30, die gemeinsam mit der Geschäftsführerin Cokorda (Cok) und der Rechtsanwältin Yasmin eine Viererclique bilden. Die für das *Chick-lit*-Genre typische Suche nach Mr. Right bleibt aber weitgehend aus. Es ist nur eine der Protagonistinnen, die Muslimin Laila, auf der Suche nach einem Ehemann: »Laila was quite different from me [Shakuntala] or Cok, neither of us give a damn about marriage or hell, [...]. Laila was on a mission to find a suitable man with whom she could make a family and please her parents.« (S 126) Laila ist auch deshalb anders, weil sie als einzige der Protagonistinnen noch Jungfrau ist. Während sich Shakuntala, um gegen die patriarchale Doktrin ihrer Eltern aufzubegehren, bereits als Schülerin mit einem Löffel selbst entjungferte und ihr vermeintlich kostbares Hymen einem Hund zum Fraß vorwarf (S 124), möchte Laila ihre Jungfräulichkeit bewahren. Yasmin ist im Gegensatz zur unglücklich alleinstehenden Laila und ihren Freundinnen Cok und Shakuntala, die beide öfter wechselnde Partner*innen[194] haben, seit mehreren Jahren verheiratet, beginnt jedoch gegen Ende des Romans eine Affäre mit dem aufgrund des Zölibats sexuell unerfahrenen katholischen Priester Wisanggeni (dem späteren Saman). Die an der *sastra wangi* ebenso bejubelte wie kritisierte Umkehr traditioneller Geschlechterrollen ist für die *chick lit* weder typisch (vgl. die *Chick-lit*-Formeln in Kap. 2.1.2.1) noch gänzlich untypisch (vgl. die Kult-Phrase »[to] have sex like a man«[195] aus *Sex and the City*). Während in *chick lit*, wenn überhaupt, mit Geschlechterklischees gebrochen wird, indem Frauen* Männer*

---

ein, wenn auch kleineres Foto der Autorin zeigt. In geringerem Ausmaß an (auto-)biographische Konventionen erinnern das tschechische Cover (Dybbuk, 2007), auf dem das Gesicht einer nicht asiatisch aussehenden Frau* vor angedeuteten Landkarten bzw. Flugstrecken (Jakarta-New York) und Zeitungsausschnitten abgebildet ist, und das italienische Cover (Metropoli d'Asia, 2010) mit einem Foto mehrerer demonstrierender, asiatischer Frauen*. Eine exotisierende Strategie scheint insbesondere das ungarische Cover (Athenaeum, 2018) zu verfolgen, das eine asiatische Kriegerin mit Pfeil und Bogen zeigt; in geringerem Ausmaß auch das französische (Flammarion, 2007) mit seiner roten Seerose oder Lotusblüte und die deutsche Taschenbuch- (Horlemann, 2015) und E-Book-Ausgabe (Horlemann, 2019), auf denen eine gleichsam von der Sonne bestrahlte und mit Nebel behangene Dschungellandschaft abgebildet ist.

192 Ausgenommen werden können hier das mit roten Schriftzeichen versehene und ansonsten weiß gehaltene japanische Cover (Mokuseisha, 2007) und das französische Cover (Flammarion, 2007) mit roter Seerose/Lotusblüte.

193 Die Seitenzahlen beziehen sich auf die verwendete englische Ausgabe (Sigle: S).

194 Der Asterisk wurde hier platziert, da Shakuntala bisexuell ist und sowohl mit Männern* als auch mit Frauen* schläft (vgl. S 114).

195 Candace Bushnell: *Sex and the City*. London: Abacus 2010, S. 40. Im sechsten Kapitel wird Sam von der anonymen Erzählerin als »New York inspiration« beschrieben: »Because if you're a successful single woman in this city, you have two choices: You can beat your head against the wall trying to find a relationship, or you can say ›screw it‹ and just go out and have sex like a man.« (Ebd.) Während der Satz im Roman erst im sechsten Kapitel vorkommt, wurde er in der Serie in den Piloten vorgezogen, wo er nicht nur als Motto der ganzen ersten Episode, sondern auch als eine Art Vorausblick auf die

imitieren – was diese im Endeffekt mehr (re)produziert als unterläuft –, findet in *Saman* eine Feminisierung und Infantilisierung des Protagonisten statt. Als Wisanggeni aufgrund seiner aktivistischen Umtriebe – er setzt sich für die ausgebeuteten Kautschuk-Plantagenarbeiter*innen in Südsumatra ein – in Gefangenschaft gerät, wacht er in »light blue women's pants, edged with lace« (S 101), auf und verkündet während der genitalen Elektroschockfolter: »It won't bother me if you chop a bit off. Because I only use it to piss.« (S 104) Auf seiner Flucht nach New York wird er schließlich von Yasmin verführt: »I became the child and buried myself between her exposed breasts, like a hungry baby.« (S 176) Er beschreibt seine Angst vor und seine Scham nach dem Geschlechtsakt, die daher rührt, dass er Yasmin masturbieren sieht. Dadurch wird ihm klar, dass er sie sexuell nicht befriedigen konnte. Im späteren EMail-Verkehr sichert sie ihm zu: »I'll teach you. I'll rape you«, worum er sie in seiner Antwort dann auch explizit bittet: »Teach me. Rape me.« (S 193)

Auf diese markante Umkehr von Geschlechterrollenbildern wird im Klappentext der englischen Ausgabe – »SAMAN is a story filtered through the lives of its feisty female protagonists and the enigmatic *›hero‹* Saman« (S Klappentext; Hervorhebung S. F.) – nur äußerst subtil, über die in Anführungszeichen gesetzte Bezeichnung »Held«, hingewiesen. Zwar kann die angedeutete, uneigentliche Verwendung des Wortes als Abweichung vom *knight in shining armor* – man denke an Mr. Darcy *(Bridget Jones's Diary)* oder Mr. Big *(Sex and the City)* – ausgelegt werden, besonders eindringlich wird potenziellen Leser*innen solch eine Interpretation jedoch nicht nahegelegt. Während auf die »playful exploration of female sexuality« (S Klappentext) eingegangen wird, bleiben das Priesteramt des Helden und seine sexuelle Erweckung unerwähnt.

Chick-lit-untypisch ist nicht nur diese Form der Geschlechterrollenumkehr, sondern auch die weitgehende Ausklammerung von Konsum. Statt Shoppingtrips, Vernissagen und teuren Restaurantbesuchen stehen die ungerechte Verteilung ökonomischer Mittel und die florierende Korruption in Indonesien im Vordergrund. Die wiederholt angestellten Vergleiche zwischen chinesischen Konzernen und den Niederlanden – »The Chinese are colonizing us.« (S 93), »They're no better than the Dutch.« (S 94) – verweisen auf die als kontinuierlich wahrgenommene (neo-)koloniale Ausbeutung. Die koloniale Vergangenheit wird auch in Bezug auf unterschiedliche Vorstellungen von Sittsamkeit heranzitiert und ironisiert. Shakuntala erzählt in einer märchenhaft anmutenden Sequenz von einem Treffen mit einem Oger, der sie beim Tanzen oben ohne beobachtet habe, und stellt seinem, sich auf eine koloniale Quelle berufenden, hypersexualisierten Fremdbild der Indonesier*innen ein moralisierendes Selbstbild gegenüber:

> In his [the ogre's; S.F.] country people thought that those in the East lived according to strange customs. [...] [H]e handed me a journal.
> *In the Land where our Lord is not yet known the races worship the lewd. They create many concoctions from roots in a cauldron purely for contemptible pleasure, erecting statues of bodily union. Avert your gaze if you behold their women because they possess powers of magic. Their men are forced to mutilate their genitals with terrifying objects – beads from bones as well as the furs of animals – to fulfill the thirst of their witches for incubus. Because there is not a single*

Serie fungiert. Vgl. Susan Seidelman (R)/Darren Star (DB): »Sex and the City«. In: *Sex and the City* 1/1. USA: HBO 1998. Sky Stream, 6:44-6:53 Min.

> *being in this world who possesses a penis as large as the devil's. The girls bare their breasts without shame, suspended like two papayas, a fruit that I will bring back to Europe for all of you. The Skin of that fruit is sour. But its flesh is sweet. Seeds like nipples. (VdC, servant of our Lord who journeys, 1632)* (S 134; Hervorhebung im Original)[196]

> In this country people speak of your land and our land, your people and our people. We are the noble people of the East. You, the depraved of the West. Your women wear bikinis in the streets and have no regard for virginity. Your school children, boys and girls, love together out of wedlock. In this country sex belongs to adults through marriage even if they were married at the age of eleven and regarded as already mature. In your country people have sex on television. We do not have sex on television. We have the decent foundation of the great East. Your customs of the West are not noble.
> Then I handed a copy of the newspaper that I used to wrap my panties. It reported on the opinions of bureaucrats about the danger of Western culture through films and consumer products. And also tourists on Kuta Beach. *Kompas*, 1995. (S 134f.)

Der gegensätzliche Gehalt der Bilder aus der Vergangenheit und der Gegenwart, aus dem Westen und aus dem Osten, wird durch die Frage des Ogers: »How could I possibly be in two eras at the same time?« (S 135) und Shakuntalas Hinweis, dass es sich sowohl bei der Zeit als auch bei Ost-West um seltsame Konzepte handle, als diskursives Konstrukt entlarvt. In beiden medialen Berichterstattungen – sowohl im Journaleintrag von 1632 als auch im Bericht der größten indonesischen Tageszeitung *Kompas* von 1995 – wird die vermeintliche Immoralität des jeweils anderen Kulturkreises ausgelagert. Mit dieser Auslagerung brechen jedoch einerseits die Erzähler*innen – der beobachtende Kolonisator durch seinen Voyeurismus und seine sexuell aufgeladene Sprache und Shakuntala durch die Vorführung der Hypokrisie der ›noblen Völker des Ostens‹ (Kinderheirat) – und andererseits auch die Erzählsituation. In dieser lösen sich die Individuen von einer national-kulturellen Personifikation: Der Oger, der die europäische koloniale Vergangenheit verkörpert, und Shakuntala, die das Indonesien der Gegenwart repräsentiert, »were discussing decency while naked« (S 135).

Das in dieser Szene angeschnittene Thema Diskursmacht zieht sich durch den ganzen Roman. Bereits auf der ersten Seite fragt sich Laila, ob Pflanzen und Steine tatsächlich einen Namen und ein Alter haben: »Man gives them names, as parents give their children names, although the trees are older than man. *Rafflesia arnoldi* blooms not in Central Park but in the tropical forest of the Malay highlands and we know an Englishman is her father because he has given a name to the flower.« (S 1; Hervorhebung im Original) In den Namen von Pflanzen und Dingen ist ein Stück Kolonialgeschichte eingeschrieben, aber auch die Namen von Indonesier*innen geben Auskunft über ihre ethnische Herkunft: »Her name was Laila Gagarina, a signal to any Indonesian that she was a post-1960s child of Minangkabau origins.« (S 11) Dass der chinesische Geschäftsmann* Kong Tek seinen Namen in das indonesischer klingende Teki

196 Ich (S.F.) konnte nicht eruieren, ob es sich um einen übersetzten tatsächlichen oder einen fiktiven Reisebericht handelt. Da im Jahr 1632 bereits die 1602 gegründete Vereenigde Oost-Indische Compagnie der Niederlande die dominante Macht auf dem Archipel darstellte, ist es naheliegend hinter dem Text das fiktionalisierte oder nichtfiktionalisierte Fremdbild eines niederländischen Kolonisators, sehr wahrscheinlich eines Priesters (»servant of our Lord«), zu vermuten.

Kosasih ändert (vgl. S 57), ist in Anbetracht der im Roman geschilderten Rassismen gegenüber der chinesischen Minderheit nicht verwunderlich. Der ehemalige Priester Wisanggeni nimmt bei seiner Flucht in die USA den Namen Saman an, um seine nationale Identität zu verschleiern. Dahingegen wird Shakuntala beim Ansuchen um ein Visum gezwungen, einen Familiennamen zu nennen, den sie als Javanerin gar nicht hat: »But nowadays the Javanese have started to imitate the Dutch customs. A married couple gives the father's name to their baby, […]. In the past we were allowed to choose our own names.« (S 136) Shakuntala verwehrt sich gegen diese Patrilinearität – »Why should I take on my father's name? What about my mother's name?« – und handelt einen Kompromiss aus: »*First name*: Shakun. *Surname*: Tala.« (S 137; Hervorhebung im Original) Die Gender- und ethnische Komponente in der Namensgebung wird im Falle der jungen Frau* Upi, die aus einer armen, transmigratorischen Familie stammt und physisch wie psychisch beeinträchtigt ist (z.B. kann sie nicht sprechen und befindet sich auf dem geistigen Entwicklungsstand eines Kindes), noch durch die Diskriminierungsfaktoren Klasse und Behinderung ergänzt, was dazu führt, dass sie keinerlei Einfluss darauf nehmen kann, wie sie genannt wird: »Nobody knew her name. People called her whatever they liked: Eti, Ance, Yanti, Meri, Susi, anything. Like a dog in need of affection, she would respond to any name ending in ›i‹: Pleki, Boni, Dogi.« (S 66)

Diese im Roman so zentrale Debatte über Namensgebung und Diskursmacht wird auch auf Kunst übertragen. Laila fragt gleich zu Beginn des Romans, ob Schönheit bzw. Bilder und Gedichte als Repositorien von Gefühlen überhaupt einen Namen oder eine Definition benötigen, und verneint eine derartige Notwendigkeit (S 3). Mit der Etikettierung als *sastra wangi* widerfuhr Ayu Utami und einigen weiteren Autorinnen jedoch genau das, was Laila auf den ersten Seiten von *Saman* ablehnt. Die Autorinnen wurden, vielmehr noch als ihre Literatur, benannt und über ihr Aussehen und ihren kosmopolitischen Lebensstil sowie über ihre offene Thematisierung von Sexualität definiert, womit einerseits ein national spezifisches, weibliche* Sexualität und Liberalismus engführendes Bild (vgl. duftender Blumentanz) reaktiviert und andererseits das global zirkulierende, verkürzte Erklärungsmuster *sex sells* bedient wurde. Während der Fokus auf weibliche* Sexualität der Literaturkritik und den Medien im anglo-amerikanischen Raum (und darüber hinaus) – nach Bushnells Bestseller *Sex and the City* (1996) und sechs Staffeln der gleichnamigen Serie (1998-2004) – keinerlei Neuheitswert mehr bot, polarisierte er in der jungen, mehrheitlich muslimischen Demokratie Indonesien. Neben kritischen Äußerungen zum Label *sastra wangi* von Seiten der Autorinnen (vgl. den vorherigen Abschnitt, S. 221) liegen auch solche vor, die auf ein Sichabfinden[197] oder, wie im folgenden Zitat Ayu Utamis, auf ein Nutzbarmachen des Labelings im Sinne eines Aufmerksamkeit generierenden Sprungbretts schließen lassen: »What we can do is make more people look at our works. Hence, serious people will see that the women writers labeled as Sastra Wangi are different form one another. Totally different.«[198] Dieser positive Effekt der Aufmerksamkeitsgenerierung,

197 Die Autorin Nova Riyanti Yusuf merkte bspw. in einem Interview an, dass »as long as we create something that is meaningful, and people benefit from reading our books, they can call us anything!« Nova Riyanti Yusuf zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

198 Ayu Utami zit. in Junaidi: »Ayu Utami on literature, sex and politics« (2005).

den auch Peter Janssen dem Label zuschrieb (»[it] helped the movement catch on«[199]), mag zwar durch die eingeschriebene Bagatellisierung (›Duftliteratur‹ statt einfach Literatur), Sexualisierung (die Verbindung zum ›duftenden Blumentanz‹) und Gleichschaltung (*sastra wangi* als *eine* Bewegung bzw. *ein* Phänomen) teuer erkauft sein, kann Ayu zufolge jedoch am besten durch die Vielfältigkeit der Werke selbst widerlegt werden – eine Vielfältigkeit, die so jedoch nur in der indonesischen Sprache erfahrbar ist, da bis auf *Saman*[200] kaum *Sastra-wangi*-Titel in mehrere Sprachen übersetzt wurden (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436). Von einer Zirkulation der *sastra wangi* kann allenfalls im anglophonen Raum gesprochen werden, da immerhin (Teil-)Übersetzungen von mindestens acht *Sastra-wangi*-Titeln ins Englische vorliegen (gefolgt von drei übersetzten Titeln ins Niederländische und Deutsche[201]). Während jedoch die ersten drei englischen Übersetzungen – Ayu Utamis *Saman* (2005), Djenar Maesa Ayus *They Say I'm a Monkey* (2005) und Fira Basukis *The Windows* (2006) – in relativ kurzen zeitlichen Abständen erschienen, vergingen bis und teilweise auch zwischen den folgenden fünf – Dewi Lestaris *Supernova: The Knight, the Princess and the Falling Star* (2011), Oka Rusminis *Earth Dance* (2011), einigen Kurzgeschichten Linda Christantys in *Final Party & Other Stories* (2015), Nukila Amals *The Original Dream* (2017) und Djenar Maesa Ayus *Nayla* (2018) – mehrere Jahre, was eine textbezogene Rezeption der *sastra wangi* als zusammengehöriges literarisches Phänomen zusätzlich erschwert. Auch handelte es sich bei der *sastra wangi* um ein relativ kurzlebiges Label, das 2006 – und damit nur ca. drei Jahre nach dessen Aufkommen[202] – schon wieder abgeklungen war.[203] Dieses Abklingen bezieht sich rein auf das Label *sastra wangi* und nicht auf die darunter zusammengefassten Autor*innen und ihre Werke. Zum einen werden ehemals als *sastra wangi* klassifizierte Titel bis heute neu aufgelegt, übersetzt und teilweise sogar verfilmt,[204] zum anderen schrieben und publizierten einige der *Sastra-wangi*-Autorinnen

---

199 Janssen: »Indonesia's Literary Ladies« (2003).

200 Neben *Saman* wurde lediglich Oka Rusminis *Tarian bumi* (2000) in mehr als zwei Sprachen (ins Deutsche, Schwedische, Englische, Italienische und Koreanische) übersetzt; allerdings wurde der Roman nur vereinzelt überhaupt als *sastra wangi* wahrgenommen (vgl. S. 214, Fußnote 81).

201 Zudem sind einzelne Kurzgeschichten einiger als *sastra wangi* klassifizierter Autorinnen (von Djenar Maesa Ayu, Nukila Amal und Linda Christanty) zusammen mit den Kurzgeschichten von Autorinnen, die der *sastra islam* zugerechnet werden können, in deutscher Übersetzung in *Duft der Asche. Literarische Stimmen indonesischer Frauen* (2008) erschienen.

202 Die ersten englischsprachigen Artikel, die das Label *sastra wangi* verwendeten, stammen aus dem Jahr 2003. Vgl. Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003); Janssen: »Indonesia's Literary Ladies« (2003).

203 Vgl. Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period« (2015), S. 145.

204 Bspw. wurde *Saman* bis heute 35 Mal nachgedruckt – zuletzt erschien 2018 die 20-Jahr-Jubiläumsausgabe (Ayu Utami: *Saman*. Jakarta: KPG 2018). Nukila Amals *Cela Ibi* (2003) ist gerade erst 2017 unter dem Titel *The Original Dream* auf Englisch erschienen, Djenar Maesa Ayus *Nayla* (2005) erschien 2018 auf Englisch (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436). Djenar Maesa Ayus *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2008) bzw. zwei Kurzgeschichten daraus (»Lintah« und »Melukis Jendela«) und Dee Lestaris *Supernova* (2014) wurden verfilmt. Vgl. Djenar Maesa Ayu (R/DB)/Indra Herlambang (DB): *Mereka Bilang, Saya Monyet!* Indonesien: Intimasi Production 2008; Rizal Mantovani (R)/Donny Dhirgantoro/Sunil Soraya (DB): *Supernova: The Knight, the Princess & Shooting Star.* Indonesien/USA: Soraya Intercine Film PT 2014.

ebenso kontinuierlich wie erfolgreich weiter.[205] Dass sich in der Folge kein ähnliches Label mehr für indonesische Autorinnen durchgesetzt hat, führt Meg Downes auf die im letzten Jahrzehnt vollzogenen »dramatic changes in the way female authors are discussed in Indonesia«,[206] zurück. Die lange vorherrschende Auffassung einer elitären, von Männern* dominierten Literaturszene hätte im 21. Jahrhundert zunehmend an Glaubwürdigkeit verloren und *sastra wangi* sei nun durch »more varied ideas of female authorship«[207] ersetzt worden. Als ähnlich kurzlebig wie die *sastra wangi* erwies sich denn auch der Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit*, die ab den 2010er Jahren selbst als Auslaufmodell galt und daher für Übersetzungen von *Sastra-wangi*-Titeln keinen ökonomisch lukrativen Referenzrahmen mehr bieten konnte.

3.1.1.3 Exkurs: indonesische *chick lit* als *Metropop*

Die *sastra wangi* hatte insgesamt wohl weniger mit *chick lit* zu tun, als dies einige anglophone Artikel der frühen 2000er Jahre und im Besonderen die Vermarktung der englischen Erstausgabe von *Saman* (2005) nahelegten. Daraus jedoch zu schließen, dass *chick lit* im engeren Sinn in Indonesien kein Thema war, wäre etwas zu vorschnell. Arimbi unterscheidet in ihrer Studie über zeitgenössische muslimische Autorinnen in Indonesien (2009) bereits dezidiert zwischen einer Generation junger kosmopolitischer Autorinnen, die als *sastra wangi* kategorisiert werden, und der »newly emerging chick lit«[208]:

> [A] genre in popular writing different, although often assumed to be similar, to the more serious *sastra wangi. Sastra wangi* writings have philosophically deep narratives, but still lack moral pretension. ›Chick-lit‹ writings on the other hand, have hilarious narratives dealing with women facing modern problems in their work and social life. ›Chick lit‹ narratives are always set in urban environments, and have stories of young cosmopolitan working women aged in their twenties or thirties concerned with issues such as fashion, shopping, sex, and the search for ›Prince Charming‹. Unlike the highly romanticised fiction of the 1970s/80s, ›chick lit‹ is humorous and very light reading; the book covers are always in pastel colours with illustration[s] à la Barbie.[209]

---

205 Ayu Utami veröffentlichte nach *Saman* (1998) und *Larung* (2001), neben diversen Essays und Sachbüchern, die aus vier Romanen bestehende *Bilangan-Fu*-Reihe (2008-2014). Dewi (›Dee‹) Lestari hat an ihrer *Supernova*-Reihe weitergearbeitet – 2016 erschien der sechste Teil: *Inteligensi Embun Pagi* – und darüber hinaus drei Kurzgeschichtensammlungen und einen weiteren Roman, *Perahu Kertas* (2004), veröffentlicht – eine der Kurzgeschichtensammlungen (*The Coffee Philosophy*, 2012) sowie der Roman (*Paper Boats*, 2017) sind ins Englische übersetzt worden. Dass Dewi Lestari eine von zwölf Autor*innen war, die Indonesien auf der London Book Fair 2019 repräsentierte, zeigt ihre anhaltende – auch internationale – Gefragtheit an. Vgl. The London Book Fair (Hg.): »Leading Indonesian Writers at The London Book Fair 2019 Revealed«. In: *londonbookfair.co.uk* (22.10.2018), https://web.archive.org/web/20201017081156/https://hub.londonbookfair.co.uk/leading-indonesian-writers-at-the-london-book-fair-2019-revealed/ [1.10.2021].

206 Meg Downes: »New Aromas«. In: *Inside Indonesia* (17.7.2015), https://web.archive.org/web/20200805051851/https://www.insideindonesia.org/new-aromas-2 [1.10.2021].

207 Ebd.

208 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 14.

209 Ebd., S. 83.

Die indonesische *chick lit* wird – im Gegensatz zur *sastra wangi* – als ein Phänomen definiert, das nicht indonesischen Ursprungs ist, sondern eine Reaktion auf die ersten Übersetzungen anglo-amerikanischer *Chick-lit*-Titel ins Indonesische darstellt. Diese erschienen mit *Buku harian Bridget Jones (Bridget Jones's Diary)*,[210] *Buku harian Nanny (The Nanny Diaries)*,[211] *Pengakuan si gila belanja (Confessions of a Shopaholic)*[212] und *Jemima J.*[213] (alle 2003) erst fünf Jahre nach der Publikation von *Saman* (1998); damit allerdings im selben Jahr, in dem Lipscombe in ihrem Artikel für die BBC auf die *sastra wangi* – bereits unter diesem Label – hingewiesen und sie mit der *chick lit* in Verbindung gebracht hatte.[214] Der Vergleich zwischen der *sastra wangi* und der *chick lit* war folglich nicht nur öffentlichkeitswirksam kommuniziert worden, bevor die ersten *Sastra-wangi*-Titel 2005 ins Englische übersetzt wurden, sondern auch, bevor 2004 mit Icha Rahmantis *Cintapuccino*, Alberthiene Endahs *Jodoh Monica* und Fira Basukis *Panggil Aku B* die ersten originär indonesischen *Chick-lit*-Titel erschienen waren. Diese gaben sich durch ihre pastellfarbene oder knallbunte Covergestaltung mit Fokus auf stilisierte Frauenfiguren, ›feminine‹ Accessoires und ein urbanes Umfeld auf den ersten Blick als Ausformungen des westlichen Genres zu erkennen. Während *Cintapuccino* über ein Label auf der rechten unteren Ecke des Buchcovers explizit als *chick lit* ausgewiesen wird,[215] findet sich auf der linken oberen Ecke von *Jodoh Monica* ein Logo, das eine junge, schlanke, ganz in Pink gekleidete Frau* abbildet, die in einem Sessel sitzt und liest.[216] Dieses Logo ist mit *Lajang Kota (Urban Single)* beschriftet und findet sich auf weiteren drei, zwischen 2004 und 2006 erschienenen Titeln von Alberthiene Endah. Darauf, dass unter diesem Label eine größere, genrespezifische Reihe geplant war, deutet einerseits die Beschreibung auf den Buchrückseiten hin, die weitere Geschichten über das Singleleben in großen Städten wie Jakarta ankündigt;[217] andererseits das eigens kreierte Logo, welches jener langbeinigen Frauenfigur in pinkem Minirock und Highheels, die zuvor indonesische Übersetzungen anglo-amerikanischer *Chick-lit*-Titel wie Sophie Kinsellas *Confessions of a Shopaholic* zierte, nachempfunden zu sein scheint.

---

210 Helen Fielding: *Buku harian Bridget Jones*. Ins Indones. übers. v. Amelia Listiani. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003 [1996].

211 Emma McLaughlin/Nicola Kraus: *Buku harian Nanny*. Ins Indones. übers. v. Siska Yuanita. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003 [2002].

212 Sophie Kinsella: *Pengakuan si gila belanja*. Ins Indones. übers. v. Ade Dina Sigarlaki. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

213 Jane Green: *Jemima J*. Ins Indones. übers. v. Kathleen SW. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

214 Vgl. Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

215 Vgl. Icha Rahmanti: *Cintapuccino*. Jakarta: GagasMedia 2004.

216 Vgl. Alberthiene Endah: *Jodoh Monica*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2004.

217 Auf den Buchrücken der vier bei Gramedia Pustaka Utama (GPU) erschienenen Romane von Alberthiene Endah – neben *Jodoh Monica* (2004) sind das *Cewek Matre* (2004), *Dicintai Jo* (2005) und *I Love My Boss* (2006) – heißt es: »Seri novel Lajang Kota menampilkan beragam kisah unik, khas, dan segar tentang kehidupan lajang di kota besar seperti Jakarta.« (Dt.: »Die Lajang-Kota-Romanreihe bietet eine Vielzahl einzigartiger und frischer Geschichten über das Single-Leben in großen Städten wie Jakarta.«) Endah: *Jodoh Monica* (2004), Klappentext; Übersetzung S.F.

Neben kleineren, oft auf einzelne Autorinnen beschränkten und eher kurzlebigen Reihen wie *Lajang Kota* oder auch *Ms. B.*[218] fungierte bei Gramedia Pustaka Utama (GPU), einem der größten Verlage Indonesiens, *Metropop* als übergeordnete Klassifizierung für *Chick-lit*-Titel. Dabei handelt es sich um eine Reihe, in der seit dem Jahr 2004 romantische, urbane Romane, die hauptsächlich, jedoch nicht ausschließlich von Frauen* verfasst sind,[219] veröffentlicht werden. Auch die *Lajang-Kota*-Titel waren dieser Sammelbezeichnung bereits unterstellt, worauf ein gleichnamiges Logo – der *Metropop*-Schriftzug in roten Blockbuchstaben vor einer Skyline – rechts oben auf der Rückseite von Alberthiene Endahs Romanen schließen lässt. Mit *Metropop* (eine Abkürzung von *Metro Popular*) wurde im Gegensatz zur direkt geschlechtsmarkierten *chick lit* und *Lajang Kota* – eine Zuordnung, die sich nicht durch die gewählte Begrifflichkeit *(Urban Single)*, sondern das sexistische Logo begründet – und der indirekt geschlechtsmarkierten *sastra wangi* ein genderneutrales Label gewählt, das sich stärker auf das urbane Setting als auf das Geschlecht der Autorinnen, Protagonistinnen und Leserinnen konzentrierte und sich schließlich auch verlagsübergreifend als Genrebezeichnung etablieren konnte. Darauf deutet die seit 2012 bestehende *Metropop-Favorites*-Liste auf Goodreads hin, in der *Metropop* als Genre indonesischer Unterhaltungsliteratur definiert wird: Romane, die vom Leben in einer Metropole handeln, wobei – wie explizit betont wird – diese auf Indonesisch verfasst sein müssen und nicht dem Genre der *teen lit* angehören dürfen. Diese sehr breite, vor allem an das Setting (Großstadt), die Sprache (Indonesisch) und das Alter der Zielgruppe (Erwachsene) angelehnte Definition erfährt erst durch die Titel und Covers der insgesamt 98 Bücher, die zum Großteil den *Chick-lit*-Konventionen entsprechen, sowie durch die Tags, mit denen diese versehen sind (z.B. *metropop*, *indonesia* und *chick lit*), eine Geschlechtsmarkierung.[220] Arimbi deutet *Metropop* denn auch als einen Versuch, abwertenden, geschlechtsspezifischen Begriffen wie *chick lit* und *sastra wangi*, die eine Unterscheidung zwischen einer spezifisch weiblichen* und männlichen* Literatur vornehmen, ein neutraleres Literaturlabel gegenüberzustellen; eine Tendenz, die auch bei der Ausbildung neuer, an die *chick lit* angelehnter Subgenres wie der *sastra pop pesantren* – wörtlich übersetzt »populäre *Pesantren*[221]-Literatur«, sinngemäß in etwa »Muslim young adult chick lit« – beobachtet werden kann.[222]

---

218 Es handelt sich um eine von Grasindo – Gramedia Widiasarana Indonesia herausgegebene Romanreihe, in der die sechs Romane von Fira Basuki – die auch als *Sastra-wangi*-Autorin galt – *Panggil Aku B* (2004), *Will You Marry Me?* (2004), *Jadi Mami* (2005), *Jangan Mati!* (2006), *Cool Cucumber* (2007) und *Yin Yang? Ya emang gitu kaleeeee!* (2009) erschienen sind. Die früheren Romane von Basuki – *Jendela-Jendela* (2001), *Pintu* (2002) und *Atap* (2002) – wurden der *sastra wangi* zugezählt.

219 Von den 147 Titeln (Stand: 6.9.2019) konnten 14 eruiert werden, die von Männern verfasst sind. Wiwien Wintarto ist mit fünf Titeln der präsenteste Autor in der *Metropop*-Reihe von GPU, gefolgt von Stanley Dirgapradja und Syahmedi Dean mit je zwei Titeln. Für eine chronologisch geordnete Liste aller bis heute in der *Metropop*-Reihe erschienenen Titel vgl. Anhang B, Tab. B3, S. 438.

220 Vgl. o.A.: »Listopia: Metropop Favorites?«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074632/https://www.goodreads.com/list/show/17770.Metropop_Favorites [1.10.2021].

221 Bei den *Pesantren* handelt es sich um Islamschulen mit integriertem Internat.

222 Nor Ismah nennt Rida Fitria, Pijer Sri Laswiji, Maia Rosyida, Azri Dzakiyah, Jazimah al-Muhyi, Khilma Anis und Camilla Chisni als frühe und populäre Vertreterinnen dieses neuen Genres, das, obgleich auch junge Männer *sastra pop pesantren* schreiben, von Autorinnen dominiert wird. Vgl. Nor Ismah:

In Bezug auf das Label, wenn auch nicht auf das Labeling (zu dem auch Titelgebung und Buchcovergestaltung zählen), ist *Metropop* folglich nicht als sexistisch und in Anbetracht vorhergehender nationaler *(sastra wangi)* wie internationaler Tendenzen *(chick lit)* sogar als progressiv zu werten. Letztlich hat sich Lipscombes Headline »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003) bestätigt, allerdings nicht in Bezug auf die von ihr (und anderen) vorgeschlagene Gleichung *sastra wangi = chick lit*, sondern vielmehr im Sinne einer (so nicht intendierten) Prognose der zum damaligen Zeitpunkt erst im Entstehen begriffenen *Metropop*-Literatur, für die Arimbi mit einigem zeitlichen Abstand folgende Definition vorlegt:

> Most *metropop* stories follow a similar structure; they revolve around a female protagonist in her search for everlasting love and her attempts to balance between her private and public affairs (love, life, and career). This formula is typical for contemporary romance fiction. Ilana Tan, Ika Natassa, aliaZalea, and Lusiwulan are among the most prominent Indonesian *metropop* authors. Unlike the so-called *sastra wangi* genre, *metropop* is meant to provide easy reading: often hilarious stories of young metropolitan women in their 20s and 30s who have to manage both their job and love life. Issues such as beauty, fashion, and consumption in urban settings often take a prominent position in these narratives.[223]

Diese erste wissenschaftliche *Metropop*-Definition deckt sich mehrheitlich mit älteren, engen *Chick-lit*-Definitionen aus dem anglo-amerikanischen Raum (vgl. Kap. 2.1.2.1) und legt nahe, dass, wenn man von einer indonesischen *chick lit* sprechen möchte, diese im *Metropop* und nicht in den vergleichsweise wenigen, mit *sastra wangi* etikettierten Titeln zu verorten ist. Zum Vergleich: Während etwa 19 Titel wiederholt mit *sastra wangi* klassifziert wurden (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436), konnten allein beim Verlag GPU 147 *Metropop*-Titel ausgemacht werden (vgl. Anhang B, Tab. B3, S. 438). Im Hinblick auf eine globale Zirkulation blieb indonesischer *Metropop* jedoch weitgehend unsichtbar, weil unübersetzt – auch wenn die dominante Konvention der englischen Betitelung zunächst etwas anderes vermuten lässt.[224]

»The New Generation of Women Writers from the Pesantren Tradition in Indonesia«. In: Michalik/Budianta (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 193-220, hier S. 198.

223 Diah Ariani Arimbi: »Women in Indonesian Popular Fiction: Romance, Beauty, and Identity Politics in *Metropop* Novels«. In: Putten et al. (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions* (2017), S. 247-271, hier S. 248f.; Hervorhebungen im Original.

224 Von den 147 von GPU in der *Metropop*-Reihe veröffentlichten Romanen wurde keiner in eine andere Sprache übersetzt. 92 der Romane tragen jedoch einen englischen Titel (Nr. 3, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 22, 24, 25, 28, 30-37, 39, 41, 43-46, 51-53, 56-59, 61, 63-67, 69, 71-76, 81-84, 86-88, 90, 92, 94, 96-101, 103-107, 109-111, 116, 118-120, 122, 123, 125, 126, 128-135, 137-142, 146). Darüber hinaus haben vier Romane einen englisch-indonesischen (Nr. 77, 91, 112, 127), vier einen französischen (Nr. 18, 19, 95, 114) und vier einen Titel, der an eine romanische Sprache angelehnt ist (Nr. 12, 26, 38, 60). Vgl. Anhang B, Tab. B3, S. 438.

3.1.2 Chinesische Welt-Frauen*-Literatur

> »Variously hyped and labeled in the media [...], they have been read and received in the English-speaking world as ›chick lit‹, espousing Gen Y's version of lipstick feminism. The novels may hold the West up as a mirror, but they grow out of a specific Chinese history of sexual repression, a neutering of women during the Cultural Revolution, and the overwhelming desires to experiment with ›modern‹ lifestyles and excessive consumption in the postsocialist environment.«[225]

Die chinesische Literatur kann grob in eine traditionelle und eine moderne Epoche unterteilt werden, wobei letztere meist mit Beginn der republikanischen Ära angesetzt wird, die 1912 die jahrtausendealte Kaiserkultur ablöste.[226] Zentrales Unterscheidungskriterium stellt die Hinwendung zu einem kritischen Realismus dar, der sich durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen sozialen Problemen in einer dem Sprachgebrauch angenäherten Sprache – der Standardschreibweise für Mandarin *bai hua* im Gegensatz zur klassischen chinesischen Literatursprache *wen yan* – auszeichnet.[227] Trotz dieses auf die entstehende Nation China gerichteten Gegenwarts- und Realitätsbezuges befand sich das Konzept einer Nationalliteratur von Anfang an »in dialogue with its counterparts from the rest of the world«.[228] Bereits im frühen 20. Jahrhundert wurde westliche Literatur in großem Umfang ins Chinesische übersetzt, was den Wunsch, »[to] produce a national canon worthy of being accepted by world literature and being valued by the West«,[229] bestärkte. Dass dieser Anspruch heute, nach einigen Jahrzehnten chinesischer Öffnungs- und Reformpolitik (seit 1978), wieder Aktualität besitzt, zeigt sich besonders deutlich an Zusammenstellungen wie jener der 20 »Best Chinese Fiction Books of the Last Century« (2015; vgl. Anhang C,

225 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 83f.

226 Die chinesische Literatur des 20. Jahrhunderts wird in der Regel in eine neuzeitliche (*jindai*, 1842-1911), eine moderne (*xiandai*, 1912-1949) und eine gegenwärtige (*dangdai*, 1949 - heute) Literatur unterteilt. Diese Einteilung ist jedoch eng an Entwicklungen in Festlandchina angelehnt und lässt sich nicht eins zu eins auf die Literaturen der beiden Sonderverwaltungszonen Hongkong und Macau oder die Republik China in Taiwan – die hier nicht im Fokus stehen werden – übertragen. Vgl. Wolfgang Kubin: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: De Gruyter/Saur 2005, S. ix.

227 Vgl. Li-hua Ying: »Introduction«. In: Ders.: *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham: ScarecrowPress 2010, S. xxi-xxviii, hier S. xxiv.

228 Ebd., S. xxi.

229 Lydia H. Liu: »Literary Criticism as A Discourse of Legitimation«. In: Dies.: *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937*. Stanford: Stanford UP 1995, S. 183-213, hier S. 188. Die Betonung der engen Verschränkung von moderner chinesischer Literatur und Weltliteratur findet sich auch in Wang Ning: »Rethinking Modern Chinese Literature in a Global Context«. In: *Modern Language Quarterly* 69/1 (Mrz. 2008), S. 1-11, insbes. S. 1f. https://doi.org/10.1215/00267929-2007-021; Ying: »Introduction« (2010), S. xxi.

Tab. C1, S. 443[230]). Eine Voraussetzung, um in diese Liste aufgenommen zu werden, stellte die Verfügbarkeit der Titel auf Englisch dar, wobei vier davon sogar auf Englisch geschrieben und erst später ins Chinesische übersetzt wurden.[231] Neben dem Fokus auf die internationale Rezipierbarkeit fällt auf, dass die Liste sowohl hinsichtlich der Quantität (14 Autoren stehen sechs Autorinnen gegenüber) als auch der Reihung (die ersten zwei Plätze werden von Männern*, die letzten beiden von Frauen* besetzt) eine unausgewogene Geschlechterverteilung aufweist. Insgesamt entsteht der Eindruck, es gebe weniger literarisch wertvolle Werke von Autorinnen als von Autoren – eine Auffassung, die unter chinesischen Literaturkritiker*innen und Autor*innen auch im späten 20. Jahrhundert keine Seltenheit darstellt. Die Aussage der Schriftstellerin und Professorin an der Fudan-Universität Wang Anyi kann als repräsentativ für eine oft bediente Argumentationslinie betrachtet werden: »Actually, I would rank male writers generally higher than female writers in all of world literature. In my view women are fine writers when it comes to delicate things but they don't do so well writing really grand literature. That's because women's literature is less powerful, less expansive in conception.«[232] Diese Wertung, die Autorinnen weniger universalistisches Potenzial zugesteht und die Literatur von Autoren als unhinterfragte Norm nicht nur der nationalen, sondern der Weltliteratur setzt, beruht auf der essentialistischen Auffassung, dass Frauen* zwar gut über und für Frauen* schreiben mögen, Literatur von Männern* jedoch für alle Leser*innen gleichermaßen relevant ist. Dieser *gender bias* hat sich ähnlich wie auch im Deutschen (Frauenliteratur) oder Englischen *(women's fiction)* in die Terminologie – *nü zuojia* (Schriftstellerin) bzw. *nüxing wenxue* (Frauenliteratur) im Vergleich zu *zuojia* (Schriftsteller) und *wenxue* (Literatur)[233] – eingeschrieben. Darüber hinaus drängt sich in Anbetracht einer Liste, in der die Hälfte der Autorinnen – drei von insgesamt sechs – in englischer Sprache schreiben, auch die Frage nach der Übersetzungslage auf. Eine Aussage, wie jene Kai Marchals in der *Zeit*, dass »[d]as Segment

230 Tab. C1 listet jene 20 Titel auf, die von einer Jury aus 25 Literaturexpert*innen zu den besten chinesischen Belletristikveröffentlichungen des (langen) 20. Jahrhunderts erklärt wurden. Die Liste, auf der Tab. C1 beruht, findet sich in o.A.: »The Best Chinese Fiction Books of the Last Century«. In: *TimeOut Beijing* (5.3.2015), https://web.archive.org/web/20200129223931/www.timeoutbeijing.com/features/Books-Book_Features/36426/The-best-Chinese-fiction-books-of-the-last-century.html [1.10.2021]. Diese Liste führt ausschließlich die englischen Titel an. Der Mehrwert von Tab. C1 besteht darin, dass in ihr sowohl bibliographische Angaben der chinesischen Erstausgaben (sofern es sich bei den englischen Titeln nicht um die Originale handelt) als auch Informationen zu Übersetzungen in weitere Sprachen bereitgestellt werden.

231 Weitere Kriterien waren die Publikation nach 1900 und dass die Autor*innen gebürtige Chines*innen (Festland oder Großraum China) waren oder sind. Vier Titel – (8) Pearl S. Bucks *The Good Earth* (1931), (15) JG Ballards *Empire of the Sun* (1984), (19) Yiyun Lis *The Vagrants* (2009) und (20) Anchee Mins *Becoming Madame Mao* (2000) – wurden auf Englisch verfasst und ein Titel – (13) Dai Sijies *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2000) – auf Französisch. Vgl. ebd. bzw. Anhang C, Tab. C1, S. 443.

232 Wang Anyi zit. in Wang Zheng: »Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing«. In: Tani E. Barlow (Hg.): *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham/London: Duke UP 1993, S. 159-208, hier S. 172.

233 Neben *nüxing wenxue* sind auch weitere Termini wie *funü wenxue*, *nüzi wenxue* und *nüxing-zhuyi wenxue* für Frauenliteratur im Umlauf, denen jedoch allen gemeinsam ist, dass der Literatur *(wenxue)* ein geschlechtlicher Marker vorangestellt wird. Vgl. Carola Voß/Eva Müller: »Frauenliteratur«. In: Volker Klöpsch/Eva Müller (Hg.): *Lexikon der chinesischen Literatur*. Unter Mitarb. v. Ruth Keen. München: C.H. Beck 2004, S. 95-98, hier S. 95.

›chinesische Literatur‹ […] auf den globalen Literaturmärkten […] oft genug von den rauen, männlichen Schreibstilen aus der Volksrepublik abgedeckt [wird]«,[234] scheint ein genderspezifisches Übersetzungs- oder jedenfalls Rezeptionsdefizit nahezulegen. Aber wird ›gute‹ chinesische Literatur von Frauen* tatsächlich seltener übersetzt und weniger international rezipiert? Oder wird tendenziell, unabhängig vom Geschlecht der Autor*innen, häufiger eine an der nationalen Politik Kritik übende Literatur übersetzt, die dann wiederum geringere Chancen hat, in eine nationale Bestenliste aufgenommen zu werden? Es fällt jedenfalls auf, dass die einzigen zwei in dem Ranking repräsentierten Autorinnen, die zur Zeit der Kulturrevolution (1966-1976) bereits Erwachsene waren – Pearl S. Buck (1892-1973) und Eileen Chang (auch: Zhang Ailing, 1920-1995) –, diese aufgrund ihrer Emigration in die USA nicht miterlebt hatten und dass Autorinnen wie Ding Ling (1904-1986) oder Dai Houying (1938-1996), die beide aktiv (und mit Überzeugung) an der Kulturrevolution teilgenommen hatten, später kritisch darüber schrieben und zudem in einige Sprachen übersetzt wurden, ausgespart bleiben.[235] Der sich aufdrängenden Hypothese, dass das 20. Jahrhundert womöglich mehr unverfängliche, aber dennoch ›gute‹ und übersetzte Literatur von chinesischen Männern* bereithält, kann hier nicht im Detail nachgegangen werden. Amy Doolings Feststellung, dass »[t]he ›problem‹ of women has been one of the more enduring hallmarks of Chinese modernity, and the problem of literary women is no exception«,[236] weist jedoch in diese Richtung.

Ein ungefährer Anfangspunkt dieses modernen Frauen*- und Autorinnenproblems lässt sich um die Jahrhundertwende festmachen, als gebildete, wohlhabende Frauen* wie Qiu Jin (1875-1907) oder Chen Xiefen (1883-1923) begannen, aus ihrem eng umgrenzten ›natürlichen‹ Platz in die Öffentlichkeit hinauszutreten, sich zusammenzuschließen und Zeitungen und Zeitschriften zu gründen, »while traveling in and

---

234 Kai Marchal: »Chinesische Literatur: Wer China verstehen will, muss lesen«. In: *Zeit online* (13.5.2018), https://web.archive.org/web/20180513120319/https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/chinesische-zeitgenoessische-literatur-mo-yan-yu-hua [1.10.2021].

235 Das Dilemma ist ein doppeltes: Für viele westliche Leser*innen sind diese beiden Autorinnen aufgrund ihrer Partizipation an der kommunistischen Revolution ›befleckt‹, aus chinesischer (offizieller) Perspektive spricht hingegen ihre nachträgliche kritische Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution gegen eine Propagierung ihrer Schriften. Ding Lings frühe Werke, bevor sie sich 1930 offiziell zum Marxismus bekannte, galten in China als feministisch-anarchistisch (z.B. *Das Tagebuch der Sophia*, 1927). Auch später thematisierte sie die »untergeordnete Rolle der Frauen in der Partei«, weshalb sie in der ›Anti-Rechts-Kampagne‹ »als eines der ersten prominenten Opfer im August 1957 aller Posten enthoben, aus der Partei ausgeschlossen u. […] verbannt« wurde. Anna Gerstlacher: »Ding Ling«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* [2004], S. 66-68, hier S. 67. 1979, nach ihrer Rehabilitierung, veröffentlichte sie Erzählungen, Berichte und ihre Memoiren, in denen u.a. die Kulturrevolution und ihre Inhaftierung Thema sind. Vgl. ebd. Dai Houyings berühmtester, in zehn Sprachen übersetzter Roman *Ren a, ren!* (1980, dt. *Die große Mauer*) »behandelt das Problem der Verfolgung Intellektueller während der Kulturrevolution«. Aufgrund seiner humanistischen Ausrichtung war er in China zeitweise verboten und die Autorin »heftigen Angriffen ausgesetzt«. Vgl. Folke Peil: »Dai Houying«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 62f., hier S. 62.

236 Amy D. Dooling: »Reconsidering the Origins of Modern Chinese Women's Writing«. In: Kirk A. Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia UP 2016, S. 128-135, hier S. 128.

beyond China, some extensively, in Japan, the U.S., Russia, and Europe«.[237] Dass der Aktivismus und die zunehmende Mobilität von Frauen* als Übertritt in die öffentliche, lange Männern* vorbehaltene Sphäre wahrgenommen wurde, beruht auch auf der im Konfuzianismus verankerten Yin-Yang-Theorie, die »both as a textual tradition and as acts and behaviors of daily life, the notion of separate spheres for women and men«[238] hervorbrachte. Die Konzepte *sancong*, der dreifache Gehorsam zunächst dem Vater, dann dem Ehemann und nach dessen Tod dem Sohn gegenüber, und *side*, die vier Tugenden einer Ehefrau (Sittsamkeit, sanfte Sprache, angemessenes Auftreten und Fleiß bei der Erledigung der häuslichen Pflichten), illustrieren die konfuzianische Erwartungshaltung Frauen* gegenüber.[239] Während der Ming- (1368-1644) und Qing-Dynastie (1644-1911) entwickelten sich daraus körperbezogene Prüfungen »with a number of bodily restrictions such as chastity and confinement, and mutilating practices«[240] wie dem Füßebinden, dem Konkubinat oder der Witwenfolge. Die in der Tradition des Yin stehenden ›weiblichen*‹ Tugenden (vgl. *sancong-side*) wurden außerdem einer dem Yang zugesprochenen ›männlichen*‹ literarischen Affinität gegenübergestellt, die gesellschaftlich hoch angesehen und auch eine Voraussetzung für den Eintritt in den Staatsdienst war.[241]

> As the common phrase *nüren wucai bian shi de* (for women, lack of literary talent is a virtue) implied, even though both men and women were known for virtue and literary talent, many more women than men were canonized for their virtue and many more men than women were acclaimed for their literary talent.[242]

Obgleich die chinesische Literatur auf eine reiche vormoderne Tradition weiblichen* (vor allem adligen) Schreibens zurückblicken kann, fand diese bis auf wenige Namen wie Zhuo Wenjun (ca. 150-115 vor unserer Zeitrechnung), Ban Jieyu (*48 vor unserer Zeitrechnung), Cai Yan (2./3. Jahrhundert), Xue Tao (768-831), Yu Xuanji (844-868) und

---

237 Haiping Yan: *Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905-1948*. London: Routledge 2006, S. 5. Biographische Skizzen von Qiu Jin, Chen Xiefen und weiteren frühen Feminist*innen finden sich bei Lydia H. Liu/Rebecca E. Karl/Dorothy Ko: *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*. New York: Columbia UP 2013, insbes. »Introduction« (S. 1-26) und »The Historical Context« (S. 27-48).

238 Wendy Larson: *Women and Writing in Modern China*. Stanford: Stanford UP 1998, S. 2.

239 Die zunächst separat auftretenden Konzepte von *sancong* und *side*, die erstmals in den konfuzianischen Ritualbüchern nachweisbar sind, wurden in der späten Kaiserzeit zu *sancong side* kombiniert. Vgl. Keith Knapp: »Sancong Side«. In: Xinzhong Yao (Hg.): *The Encyclopedia of Confucianism*. Digitale Ausgabe. London/New York: Routledge 2013 [2003], S. 524f.

240 Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 2.

241 Die *Chin-Shih* war von der Sui-Dynastie (581-618) an die höchste und prestigeträchtigste Beamtenprüfung, in der »above all the candidate's talent in literary composition or fine writing (wen-chang)« überprüft wurde. Männer*, die sich für ein Amt in der kaiserlichen Bürokratie qualifizieren wollten, mussten diese Prüfung bestehen. Victor H. Mair: »Introduction: The Origins and Impact of Literati Culture«. In: Ders. (Hg.): *The Columbia History of Chinese Literature*. Digitale Ausgabe. New York/Chichester: Columbia UP 2010 [2001], S. 1-15, hier S. 1.

242 Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 3.

die als »größte Dichterin Chinas«[243] geltende Li Qingzhao (1084-1151) keinen Eingang in den Kanon.[244] Diese Aussparung führte bereits Xie Wuliang (1885-1964) in seiner chinesischen Frauenliteraturgeschichte (*Zhongguo funü wenxueshi*, 1916) auf die Konsolidierung des Konfuzianismus unter der Han-Dynastie (206 vor unserer Zeitrechnung-220 nach unserer Zeitrechnung) zurück, da Werke von Autorinnen zuvor weit verbreitet und hoch angesehen gewesen waren. Darüber hinaus spricht Wuliang der chinesischen Literatur generell eine ›weibliche*‹ Affinität zu;[245] ein Argument, das auch Kang-i Sun Chang und Haun Saussy in *Women Writers of Traditional China* (1999) aufgreifen, wenn sie darauf hinweisen, dass bereits in der ältesten überlieferten Sammlung chinesischer Dichtung, dem *Buch der Lieder* (*Shijing*, ca. 600 vor unserer Zeitrechnung), zahlreiche Kompositionen von einer weiblichen* Stimme erzählt werden. Zudem schrieben bereits die frühesten überlieferten Kommentare ungefähr ein Dutzend der 300 Gedichte Frauen* zu.[246] Weder die Tradition eines weiblichen* lyrischen Ichs noch die tatsächliche literarische Aktivität von Frauen*, die ab dem 17. Jahrhundert einen beispiellosen Aufschwung erlebte und von zeitgenössischen Intellektuellen beider Geschlechter gelesen und diskutiert wurde,[247] konnte chinesischen Autorinnen jedoch einen prominenten Platz in den fast ausschließlich von Männern* niedergeschriebenen Literaturgeschichten sichern: »Literary talent, therefore, entered the modern era as male, and the mere participation of women as writers did not create a niche for them.«[248]

Diese Nische begannen sie sich im frühen 20. Jahrhundert durch die Gründung und Herausgabe eigener Publikationsmedien erst zu schaffen: »[W]omen writing and publishing for direct circulation in the public sphere fundamentally transformed the earlier history of women writing for circulation by their male kith and kin.«[249] Dass die generell zunehmende weibliche* Präsenz in der öffentlichen, politischen Sphäre mit der Bewegung des 4. Mai[250] einen – auch literarischen – Aufschwung erlebte, verdeutlicht die enge Verschränkung von feministischen und nationalistischen Zielen, die sich im Bild der neuen Frau* *(xin nüxing)* manifestierten. Die Verwandlung der rück-

---

243 Shi Heng: »Li Qingzhao«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 166f., hier S. 166.

244 Vgl. Voß/Müller: »Frauenliteratur« (2004), S. 95.

245 Xie Wuliang: *Zhongguo funü wenxueshi*. Shanghai: Zhonghua shuju 1916, insbes. S. 1f. Auf Englisch paraphrasiert in Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 136f.

246 Vgl. Kang-i Sun Chang/Haun Saussy: »Introduction. Genealogy and Titles of the Female Poet«. In: Dies. (Hg.): *Women Writers of Traditional China. An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford: Stanford UP 1999, S. 1-14, insbes. S. 3-8.

247 Vgl. ebd., S. 3.

248 Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 4.

249 Liu/Karl/Ko: *The Birth of Chinese Feminism* (2013), S. 43.

250 »Äußerer Anlass [der 4.-Mai-Bewegung; S.F.] war eine Demonstration am 4. Mai 1919, mit der Studenten gegen die Versailler Friedensbedingungen [ehemalige deutsche Besitztümer in China wurden Japan zugesprochen; S.F.] protestierten. Die Proteste waren aus einer Kulturbewegung erwachsen, die die Abschaffung alter konfuzianischer Werte und eine der Umgangssprache Rechnung tragende Sprach- und Schriftreform forderte.« Monika Bessert/Renate Stephan-Bahle: »Anmerkungen«. In: Dai Houying: *Die große Mauer*. Aus dem Chines. übers. v. Monika Bessert u. Renate Stephan-Bahle. Mit einem Nachwort v. Helmut Martin. München/Wien: Hanser 1987, S. 367-370, hier S. 369 (Anmerkung zu S. 153).

ständigen und/oder bourgeoisen Chinesin in eine neue Frau*, »educated, employed, independent, concerned with public life, and attentive to the plight of women more oppressed than she«,[251] stand auch für die notwendige Transformation der chinesischen Nation. Die junge, semikolonialisierte chinesische Republik (1912-1949) verweigerte Frauen* zwar bis 1947 das Wahlrecht, setzte sich jedoch für deren Bildung ein, sodass das Ideal der neuen Frau* allmählich für einen größeren, wenn auch primär städtisch-bürgerlichen Teil der weiblichen* Bevölkerung greifbar wurde.[252] Die Bildungsinitiativen führten zu einem Anstieg der Alphabetisierungsrate bei Frauen* und »[b]y the 1920s and 1930s, women had begun to flourish in the literary market-place as both producers and consumers of the new vernacular writing advocated by liberal reformers«.[253] Das Schreiben bzw. die Autorinnenschaft spielte auch in vielen fiktionalen und autobiographischen Texten der Zeit eine Rolle, was als Indiz für eine angestrebte Überwindung des vorherrschenden Verständnisses von Literatur als einer männlichen* Domäne bewertet werden kann.[254] Paradoxerweise war dieser progressive Frauenliteraturdiskurs

> partially responsible for painting a bleak portrait of women's literary past; for in the process of applauding for the creative freedoms women were thought to enjoy in the present, critics and theorists often dwelled on the restrictions women writers faced in earlier times, rather than their creative accomplishments. Contrasting the ›authentic‹ voice of the liberated new woman was the increasingly common stereotype of the repressed poetess of the past who survived hostile cultural conditions by confining herself to private poetic forms or by upholding orthodox Confucian views.[255]

Eine ähnliche Abwertung und Stereotypisierung sollte auch zeitgenössische Autorinnen ereilen, die sich in ihren Texten weniger auf den politischen Auftrag der neuen Frau* als auf private oder humanistische Anliegen konzentrierten. Das sogenannte *modern girl*, das sich optisch durch ihre kurzen Haare und modische Kleidung sowie durch ihr Interesse für den Fortschritt nicht wesentlich von der neuen Frau* unterschied, wurde mit dem Erstarken des Kommunismus zunehmend als deren Gegenbild angesehen.[256] »Elusive, fragmented, and cosmopolitan«,[257] verkörperte sie die Probleme, die mit der Moderne und der Suche nach weiblicher* Subjektivität verbunden wurden.[258] Literatur, in der die moderne junge Frau* im Mittelpunkt stand, galt als

---

251 Gail Hershatter: »State of the Field: Women in China's Long Twentieth Century«. In: *The Journal of Asian Studies* 63/4 (Nov. 2004), S. 991-1065, hier S. 1031. https://doi.org/10.1017/S0021911804002396.

252 Vgl. Sarah E. Stevens: »Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China«. In: *NWSA Journal* 15/3 (Herbst 2003), S. 82-103, hier S. 83. https://www.jstor.org/stable/4317011.

253 Dooling: »Reconsidering the Origins of Modern Chinese Women's Writing« (2016), S. 130.

254 Vgl. ebd., S. 131.

255 Ebd.

256 Vgl. Stevens: »Figuring Modernity« (2003), S. 86.

257 Ebd., S. 83.

258 Vgl. ebd., S. 87.

»pseudomodern«[259] oder »petit bourgeois«[260] und erfuhr in den Standardliteraturgeschichten meist keine Berücksichtigung. Eine Ausnahme stellt Ding Lings Œuvre dar:

> Ding Ling's career followed a distinct path, leading from early stories exploring female subjectivity and sexuality to later works emphasizing communist beliefs about class and revolutionary struggle. Her early stories, focusing on the modern lifestyle of young women, met with great critical acclaim within the parameters of the May Fourth tradition. In the early 1930s, after Ding Ling joined the Communist Party, her writing underwent a radical change and became unabashedly political (and non-gendered in the process).[261]

Dieser ideologische Richtungswechsel in Ding Lings Schreiben, der mit der Abwendung von einem bestimmten Frauenbild einherging, ermöglichte es ihr, kontinuierlich zu publizieren und sich so auch einen relativ konstanten Platz im literarischen Diskurs zu sichern. Während in *Miss Sophia's Diary* (orig. 1927), die zu ihren berühmtesten frühen Erzählungen gehört, noch eine moderne, narzisstische junge Frau* im Mittelpunkt steht, findet in *Shanghai, Spring 1930* (orig. 1930) bereits die Gegenüberstellung der modernen Frau* Mary und der neuen Frau* Meilin statt. Erstere verlässt ihren vorbildlichen sozialistischen Partner Wang Wei, weil dieser sie zugunsten der Partei vernachlässigt. Letztere trennt sich hingegen von ihrem bourgeoisen Schriftstellerfreund Zibin, um ihren Platz in der sozialistischen Gemeinschaft einzunehmen.[262] Sozialer Wandel wurde in linksgerichteter Literatur und Kunst zunehmend mit der Entwicklung der Frau* zur militanten patriotischen Arbeiterin enggeführt.[263] Dieser in den 1930er Jahren analog zum Kommunismus erstarkende politische Anspruch an die Kunst – »the shift of attention in society from culture to politics«[264] – führte zu einem Rückgang jener Literatur von Frauen* »with ›oneself‹ as its object«.[265] Spätestens während der Regierungszeit Mao Zedongs (1949-1976), in der Bilder leistungsstarker androgyner *iron girls* und Slogans wie: »Whatever men comrades can do, woman comrades can do«,[266] dominierten, erwies sich auch Frauenliteratur im Sinne einer Literatur von Frauen*, in der eine spezifisch weibliche* Perspektive eingenommen wird, als kein produktives Konzept mehr: »In the eyes of readers and critics, there were no obvious differences between the writing of female and male writers.«[267] Diese Gleichstellung hätte prinzipiell eine Chance für schreibende Frauen* bedeuten können. Da

---

259 Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1032.

260 Yingjin Zhang: »Modern Chinese Literature as an Institution: Canon and Literary History«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 27-37, hier S. 29.

261 Stevens: »Figuring Modernity« (2003), S. 88.

262 Vgl. Ding Ling: »Miss Sophia's Diary«. Übers. v. Tani E. Barlow. In: Tani E. Barlow/Gary J. Bjorge (Hg.): *I Myself Am a Woman. Selected Writings of Ding Ling*. Boston: Beacon Press 1989, S. 49-81; Ding Ling: »Shanghai, Spring 1930«. Übers. v. Shu-ying Ts'ao u. Donald Holoch. In: ebd., S. 112-171.

263 Vgl. Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1032.

264 Hong Zicheng: »The Art of Woman Writers«. In: Ders.: *A History of Contemporary Chinese Literature*. Übers. v. Michael M. Day. Leiden et al.: Brill 2007, S. 404-419, hier S. 404.

265 Ebd.

266 Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1013.

267 Zicheng: »The Art of Woman Writers« (2007), S. 407.

die Schriftstellerei jedoch nicht zu jenen Berufen gehörte, die Frauen* (oder Männern*) besonders nahegelegt wurden und die Doppelbelastung von oft körperlicher Lohnarbeit und unbezahlter Hausarbeit unattraktive Voraussetzungen darstellten, waren in den 1930er bis 1970er Jahren nur wenige Frauen* schriftstellerisch aktiv.

Nach der Reform und Öffnung konnte in den 1980er Jahren erstmals wieder ein großer Anstieg an Literatur von Frauen* verzeichnet werden: »The social and cultural rediscovery of the ›female gender‹ and the tendency toward the ›opening up‹ of literary subject matter and style eliminated certain obstacles to woman writers wishing to enter the realm of literature.«[268] Autorinnen reklamierten in ihrem Schreiben oft ihre geschlechtliche und sexuelle bzw. ihre private gegenüber einer kollektiven Identität, die ihnen während der maoistischen Ära verwehrt wurde. Diese Refeminisierung äußerte sich literarisch in der zunehmenden Thematisierung von Schönheit, Liebe, romantischen Beziehungen, Sexualität, Ehe, Scheidung, Mütterlichkeit, Häuslichkeit u.v.m. Im Laufe der 1980er Jahre wurden auch viele jüngere Frauen* schriftstellerisch aktiv, zumeist aber trotzdem erst in den 1990er Jahren einer größeren Leser*innenschaft bekannt:

> [T]hey were termed ›new realist‹ writers (Chi Li and Fang Fang), ›avant-garde writers‹ (Chen Ran, Lin Bai, Hai Nan, and Xu Kun), ›new urban‹ fiction writers (Zhang Xin), ›new love story‹ writers (Xu Lan), and so on. But the comparatively explicit expression of gender attitudes in their work quickly led to them being placed in the category of ›women's literature‹.[269]

Der erstarkende Fokus auf weibliche* Erfahrungen und weibliches* Schreiben, der sich in der wieder aufgegriffenen Klassifizierung »Frauenliteratur« auch terminologisch widerspiegelte, kann einerseits als ermächtigende Reaktion auf die jahrzehntelange, politisch motivierte Einebnung der Geschlechterunterschiede (vgl. *iron girls*) sowie der Unterscheidung zwischen öffentlicher und privater Sphäre verstanden werden; andererseits bediente die starke Betonung des ›Femininen‹ auch die wesentlich ältere Yin-Yang-Tradition. Die Umkehr des während der kulturellen Revolution vorherrschenden Phänomens der »starken Frauen und schwachen Männer *[yinsheng yangshuai]*«[270] sollte nun auch in der Literatur stattfinden und, der Yin-Yang-Logik folgend, wieder in eine Art komplementäres Gleichgewicht gebracht werden. Für diese Rückbesinnung auf Maskulinität* war eine neu definierte Weiblichkeit* unumgänglich, »different from the asexual, strong and strong-willed, independent, society or nation-oriented, intimidating, castrating, revolutionary woman who was deprived of her ›natural‹ femininity and became a quasi-man«.[271] Zahlreiche Autorinnen wiesen jedoch darauf hin, dass »referring to them as ›woman‹ writers, saying their work was ›women's literature‹, was deprecatory, or at least implied a ›consideration‹ that carried a lowered standard for their literary activities.«[272] Viele lehnten die Spezifikation »Frauen*« *(nü)* zuguns-

268 Ebd., S. 405.

269 Ebd., S. 416.

270 Aijun Zhu: *Feminism and Global Chineseness. The Cultural Production of Controversial Women Authors.* Youngstown/New York: Cambria Press 2007, S. 155; Übersetzung S.F.

271 Ebd.

272 Zicheng: »The Art of Woman Writers« (2007), S. 413.

ten des Wortes »Schriftsteller« *(zuojia)* ab, »which simultaneously carries with it the legitimising subtext of ›real writer‹ as opposed to the partiality of the ›pseudo‹ (women) writer«.[273]

Darüber hinaus wurde ›Frauenliteratur‹ auch des Öfteren mit Feminismus (*nüxing zhuyi* oder *nüquan zhuyi*) assoziiert – ein Konzept, das in China, zumindest unter dieser Begrifflichkeit, nicht sonderlich populär war bzw. ist: »›Feminism‹, an empty referent, commonly is negatively viewed and shunned by many Chinese women writers who tend to avoid associations with what has been officially condemned and culturally imagined to be a decadent, strident, bourgeois, anti-male movement in the West.«[274] Einmal abgesehen davon, dass eine westliche Parole wie: »Das Persönliche ist politisch«, in einem Land, in dem das Private jahrzehntelang politisiert wurde, nur schwerlich eine adäquate feministische Perspektive eröffnen kann,[275] können auch anhaltende maskuline* Diskurse, »that equate feminism with ›women and power‹, and equate the ›women and power‹ paradigm with anger, destructiveness, promiscuity and social decline«,[276] für die Abneigung gegenüber dem Feminismus verantwortlich gemacht werden. Dennoch positionierten sich zahlreiche Autorinnen, gerade in den 1990er Jahren, feministisch, indem sie bislang tabuisierte Themen wie die explizite Beschreibung von (Homo-)Sexualität aufgriffen und männlich* dominierte Diskurse und Praktiken in Frage stellten. Aufgrund der chinesischen Liberalisierungskampagnen entging auch der Großteil tabubrechender Literatur der Zensur.[277] Dabei spielte es eine wichtige Rolle, dass die vierte UN-Weltfrauenkonferenz 1995 in Peking ausgerichtet wurde und die chinesische Regierung im Vorfeld sowohl Übersetzungen westlicher feministischer Theorie als auch Publikationen chinesischer Autorinnen förderte.[278] Zudem hatte sich die ökonomische Lage verändert, und »with the elimination of the traditional State-controlled system that not only supports writers with fixed wages but more significantly regulates what to write and what not to write, all writers are thrown for the first time into [...] the control of the reading market.«[279] Diese Entwicklungen waren zentral für die neue sogenannte post-1970er Generation von Autorinnen, die in den späten 1990er Jahren erstmals das bislang von Männern* beherrschte literarische Feld dominierten. Dieser Anstieg von Publikationen weiblicher* Schriftstellerinnen blieb nicht auf den chinesischen Literaturbetrieb beschränkt, sondern äußerte sich

273 Louise Edwards: »Consolidating a Socialist Patriarchy: The Women Writers' Industry and ›Feminist‹ Literary Criticism«. In: Antonia Finnane/Anne McLaren (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture*. Clayton: Monash Asia Institute 1999, S. 183-197, hier S. 190.

274 Ebd. Auch Xueping Zhong schreibt: »Other than a small number of ›enlightened‹ scholars who have gradually claimed that they have acquired a better understanding of what ›feminism‹ means and therefore have little problem accepting the term (most prefer *nüxing zhuyi* over *nüquan zhuyi*), most have remained hesitant in identifying with the label.« Xueping Zhong: »Who Is a Feminist? Understanding the Ambivalence towards *Shanghai Baby*, ›Body Writing‹ and Feminism in Post-Women's Liberation China«. In: *Gender & History* 18/3 (Nov. 2006), S. 635-660, hier S. 636. https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2006.00459.x.

275 Vgl. Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1038.

276 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 7.

277 Vgl. ebd.

278 Vgl. Huang Lin: »Smiley Feminism«. In: *Feminism in China* 1/1 (2004), S. 110f., zit. in Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 13.

279 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 126f.

auch in einer regen Übersetzungstätigkeit, »addressing multiple readerships in China and beyond«.[280] Große Berühmtheit erlangten die unter dem Label *meinü zuojia* (美女作家) zusammengefassten »schönen Schriftstellerinnen«, »[who] have most positively, and publicly, identified with ›feminism‹«,[281] allen voran Wei Hui (Ps. v. Zhou Weihui) mit *Shanghai baobei* (1999) und Mian Mian (Ps. v. Shen Wang) mit *Candy* (2000).[282] Beide Romane erfuhren aufgrund ihres vermeintlich pornographischen Gehalts und der Thematisierung des Drogenkonsums junger Erwachsener eine enorme mediale Skandalisierung und wurden bald nach ihrem Erscheinen in China verboten. Beinahe obligatorische Hinweise wie »Publicly burned in China«[283] oder »banned in China«[284] auf den Covers, Buchrücken und/oder Buchklappentexten internationaler Ausgaben deuten an, dass das Skandalon für die Vermarktung jenseits der Grenzen der Volksrepublik produktiv gemacht wurde. Während die Romane in China teils als radikal feministisch galten, wurden sie in der englischsprachigen Welt als »›chick lit‹, espousing Gen Y's version of lipstick feminism«,[285] wahrgenommen. Die Betonung des skandalösen Gehalts auf der einen Seite und die Etikettierung mit der für postfeministische ›leichte‹ Unterhaltung stehenden *chick lit* auf der anderen deuten auf eine doppelte Strategie in der internationalen Vermarktung und Aufnahme der *meinü zuojia* hin, die zum Teil bereits im nationalen Labeling angelegt war.

3.1.2.1 *Meinü zuojia* zwischen glamouröser und gefährlicher Schönheit

Bei den *meinü zuojia* (»schöne Schriftstellerinnen«) handelt es sich um ein ab den späten 1990er Jahren für kurze Zeit »frequently used, frivolous and mostly negative label to refer to women writers of the younger generation«.[286] Damit erfuhr die zunächst jahrgangsbezogene Literaturklassifizierung der sogenannten post-1970er bzw. »›Newly-new generation‹ *(xinxin renlei)*«[287] eine geschlechtsmarkierte Spezifikation.[288] Während die Literatur der Vorgänger*innen noch mit der kulturellen Revolution bzw.

---

280 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 15.

281 Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 636.

282 Auch wenn sie keinen vergleichbaren Hype erlebten, kursierten parallel dazu stärker literaturbezogene Termini wie *shixiang nüxing wenxue* (»modische Frauenliteratur«) oder *meiren wenxue* (»schöne Frauenliteratur«). Vgl. Megan M. Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s, or the Politics of Self-Fashioning«. In: *Journal of Contemporary China* 12/37 (Nov. 2003), S. 655-675, hier S. 656. https://doi.org/10.1080/1067056032000117696.

283 Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Constable 2017, Klappentext. In der biographischen Notiz heißt es zudem: »*Shanghai Baby* was banned by the authorities in April 2000 and 40,000 copies were publicly burned, serving only to fan the flames of the author's cult status.« Ebd., o.Pag. Diese noch häufiger zitierte Ausgabe wird in der Folge mit der Sigle SB abgekürzt und zusammen mit der Seitenzahl in Klammern angegeben.

284 Mian Mian: *Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Andrea Lingenfelter. Boston et al.: Little, Brown and Company 2003, Klappentext.

285 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 83f.

286 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 141.

287 Xin Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever. A Critical Study of Contemporary Chinese Female Writers*. New York et al.: Peter Lang 2011, S. 2.

288 Vgl. Shao Yanjun: »›Pretty Women's Writing‹. Weihui, Mianmian, Chunshu«. Aus dem Chin. übers. v. Xiao Cheng. In: *Wasafiri* 23/3 (Sept. 2008), S. 13-18, hier S. 13. https://doi.org/10.1080/02690050802205142.

der Dekonstruktion ihrer großen Erzählungen in Verbindung gebracht wird, zeichnen sich die während der Reformperiode aufgewachsenen Autor*innen durch »a strong-yin–weak-yang gender composition (i.e. with a dominance of female writers)« aus sowie durch »a kind of intimate female writing (i.e. female writers writing semi-autobiographical novels which reveal intimate and private details)«;[289] ein Stil, der auch als »*shenti xiezuo* (body writing)«[290] bezeichnet wurde. Die unter dem Label *meinü zuojia* subsumierten Autorinnen

> were in their twenties when they were most active in writing fiction at the turn of the millennium. They were well-educated city-dwellers, producing predominantly urban fiction. Their semi-autobiographical protagonists are, unsurprisingly, young urban women engaged in intense self-discovery in cosmopolitan cities. Sex and desire were no longer taboo, and when it came to literary (self) promotion, their beautiful images formed the focus of their marketing strategy.[291]

Das Labeling und die damit einhergehenden Visualisierungsstrategien (»their beautiful images«) können auf die »Fiction Issue by Authoresses Born in the Seventies«[292] – eine Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Zuo Jia* (dt. »Autor*innen«) vom Juli 1998 – zurückgeführt werden, in der folgende sieben Erzählungen erschienen sind:

1. Wei Hui (*1973): *Scream of the Butterfly*
2. Zhou Jieru (*1976): *Recalling the Age of the* Trouble Girl
3. Mian Mian (*1970): *Hongkong Lover*
4. Zhu Wenying (*1970): *Square*
5. Jin Renshun (*1970): *Oh, Moonlight*
6. Dai Lai (*1972): *Please Call 3338*
7. Wei Wei (*1970): *Start out from Nanjing*

Vor den Erzählungen der aufstrebenden Autorinnen treffen Leser*innen auf ein »Fotoalbum«,[293] das sich aus insgesamt sieben auf der vorderen (U2) und hinteren inneren Umschlagseite (U3) platzierten Fotografien (einer pro Autorin) zusammensetzt. Die

289 Ebd.

290 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 71. Der Terminus *shenti xiezuo* wurde erstmals von Prof. Ge Hongbing (Universität Shanghai) für Autor*innen der Post-1960er und Post-1970er-Generation verwendet, die in ihrem Schreiben dem überpolitisierten, rationalen Geist *(xin)* den Körper *(shen)* bzw. subjektive Erfahrungen und Intuition entgegenstellten. Als *shenti xiezuo* Eingang in den Mainstream fand und marketingtechnisch produktiv gemacht wurde, nahm die ursprünglich auf Literatur beider Geschlechter angewandte Bezeichnung zunehmend sexistische und misogyne Züge an. Vgl. ebd., Kap. 5: »Body Writing«, S. 71-86.

291 Ebd., S. 3f.

292 Die englische Übersetzung des Titels stammt aus der Literaturzeitschrift *Zuo Jia*, in der dem ausführlichen chinesischen Inhaltsverzeichnis noch ein verknapptes in englischer Sprache nachgestellt ist. Vgl. Renfa Zong (Hg.): *Zuojia: Qishi niandai chusheng de nüzuojia xiaoshuo zhuanhao* 353/7 (1998), S. 3.

293 Die vollständige Überschrift lautet »Fotoalbum der Schriftstellerinnen, die in den 1970er Jahren geboren sind«. Ebd., U2. Die Übersetzung vom Chinesischen ins Deutsche hat hier und für alle Passagen der Sonderausgabe der *Zuo Jia* dankenswerterweise Chong Shen besorgt.

Zusammenstellung erinnert an sogenannte Modelbücher[294]: Neben Porträts von Wei Hui, Mian Mian, Dai Lai, Zhou Jieru und Jin Renshun finden sich auch Ganzkörperaufnahmen von Wei Wei und Zhu Wenying; neben klassischen Studioaufnahmen solche, die im Freien, in einer Bar oder Bibliothek entstanden sind. Die mit den Szenerien korrespondierenden Kleidungs- und Make-up-Stile repräsentieren unterschiedliche Konzeptionen von Schönheit – von unaufdringlich-gediegen über klassisch-glamourös bis hin zu rebellisch-unangepasst – und sollten wohl einen Eindruck von der Vielfalt dieser Schriftstellerinnengeneration unter dem gemeinsamen Nenner der Schönheit und Jugend geben.

Den Autorinnenfotos von Wei Wei, Dai Lai und Jin Renshun, die sich durch einen funktional und bequem wirkenden Kleidungsstil und einen Verzicht auf starkes Make-up auszeichnen, scheint eine unaufdringlich-gediegene Konzeption von Schönheit zugrunde zu liegen. Wei Wei posiert im Wanderoutfit mit Schlapphut am Fuße des Gelben Berges und ist auf dem Foto so klein abgebildet, dass ihre Gesichtszüge nicht zu erkennen sind. Dai Lai, die ihre Haare sehr kurz trägt, sitzt auf einem Sessel und liest, wobei sie in das Buch und nicht in die Kamera blickt: »Ich will leben nach meiner Art. Ich will in meiner Bibliothek sitzen und lesen, so lange wie ich möchte«,[295] heißt es im Zitat unter ihrem Bild. Jin Renshun steht in einen Schal gehüllt, leicht nach vorne gebückt und mit verschränkten Armen vor der Kamera, in deren Richtung sie mit neutraler Miene blickt. Es entsteht insgesamt nicht der Eindruck, dass potenzielle Leser*innen durch Äußerlichkeiten zur Lektüre motiviert werden sollten. Dementsprechend wurden in der Folge vor allem die anderen zwei im Fotoalbum vertretenen Konzeptionen klassisch-glamouröser und rebellisch-unangepasster Schönheit mit dem Label *meinü zuojia* in Verbindung gebracht.

Erstere wird durch die Fotos von Wei Hui, Zhou Jieru und Zhu Wenying bedient, auf denen die Autorinnen stark geschminkt sind und sich in hyperfemininen Posen – den Kopf verträumt auf die Hände stützend, die Beine übereinanderschlagend und erotisch auf einem Stuhl knieend – präsentieren. Im Zitat unter Wei Huis Porträt merkt diese an, dass sie sich durch das Tragen eines *qipao* (langes Kleid)[296] von einer exzentrischen Schriftstellerin in ein schönes, dem bürgerlichen Geschmack angepasstes Mädchen verwandle.[297] Die Tatsache, dass Wei Hui ›Schriftstellerin‹ und ›schöne

294 Bei Modelbüchern (auch: Fotomappe, Fotoalbum) handelt es sich um die Bewerbungsmappen von Models, die in der Regel aus einer ausgewogenen Mischung von Porträt- und Ganzkörperaufnahmen bestehen und in denen unterschiedliche Aufnahmebereiche (z.B. Studioaufnahmen, Aufnahmen im Freien, verschiedene Sujets) berücksichtigt werden. Es geht darum, sich als schön und wandelbar zu präsentieren.

295 Dai Lai übers. v. Chong Shen. In: Zong (Hg.): *Zuojia* 353/7 (1998), U3/Bildunterschrift 4.

296 Beim *qipao* (auch: *cheongsam*) handelt es sich um ein langes Kleid, das in den 1920er Jahren aufkam und sich von einem androgynen, für Männer* und Frauen* beinahe gleich aussehenden Gewand zu jener figurbetonten Variante, die Wei Hui auf dem Porträt trägt, entwickelt hat. Zunächst vor allem von Frauen* der aufstrebenden, urbanen Mittelschicht getragen, stand der *qipao* für das Ideal der modernen Frau*. Das Kleid ist sowohl an die traditionelle Kleidung der Mandschu (Ethnie im Nordosten Chinas) als auch an die westliche Mode der Zeit angelehnt. Vgl. Antonia Finnane: »What Should Chinese Women Wear? A National Problem«. In: Dies./McLaren (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture* (1999), S. 3-36.

297 Die wörtliche Übersetzung lautet »Ich habe mir ein *qipao* aus blauem Stoff (oder einfach aus *Lanyin Huabu*) angezogen. Ich glaube, da verwandelt sich eine exzentrische Schriftstellerin in ein schönes

junge Frau*‹ zwar im selben Satz, aber nicht als Kompositum, sondern vielmehr im Sinne einer Metamorphose (aus *zuojia* wird *meinü*) verwendet, lässt Xin Yangs Behauptung, Wei Hui habe den Terminus *meinü zuojia* in dieser Bildunterschrift geprägt, fragwürdig erscheinen.[298] Vielmehr weist sie die zur Schau gestellte klassisch-glamouröse Schönheit als Maskerade und Spiel mit den Leser*innen aus. Während Wei Hui und Zhou Jieru sich in ihren Fotografien bourgeois inszenieren und Zhu Wenying sich allenfalls moderat provokant gibt (z.B. ist ihr Top zwar kurz, aber nicht bauchfrei, ihre Pose aufreizend, aber nicht anstößig), setzt Mian Mian sich dezidiert rebellisch in Szene. Bereits im Format unangepasst – es handelt sich sowohl um das größte als auch um das einzige Bild im Querformat –, zeigt das Foto die Autorin mit einer Wollmütze und einem *The-Rolling-Stones*-T-Shirt bekleidet in ihrer Funktion als DJane in einem Club in Schanghai. Hinter ihr ist ein Poster mit dem nackten Hintern einer Frau* zu sehen, vor ihr sind diverse Flaschen mit Alkoholika, ein Aschenbecher und Zigaretten platziert. Die Szene evoziert die vor allem in der ersten Hälfte der 1990er Jahre populäre Grunge-Ästhetik, die durch US-amerikanische Bands wie *Nirvana*, *Alice in Chains* oder *Pearl Jam* populär wurde und sich durch legere, abgenutzte und bewusst antibürgerliche Kleidung auszeichnete. Aufgrund des für die Rockszene hohen Anteils an weiblichen* Musiker*innen und Bands (z.B. *L7*, *Hole*, *Babes in Toyland*) sowie der »explicit antisexism stances taken by prominent male grunge musicians such as Kurt Cobain«[299] galt die Musikrichtung als progressiv und feministisch. Mian Mian positioniert sich über diese Referenz als feministische Anti-Establishment-Künstlerin, die sich als DJane und Autorin in von Männern* dominierten Gebieten behauptet.

Die Zeitschrift ist so aufgebaut, dass die Texte der Autorinnen individuelle Einheiten bilden, denen – zusätzlich zum Fotoalbum auf der U2/3 – zwei bis drei Fotografien vorangestellt sind.[300] Ihre Literatur wird folglich – ähnlich wie beim späteren Label *meinü* (dt. »schöne Frau*«) *zuojia* (dt. »Autor*innen«) – durchgängig über ihr Erscheinungsbild eingeführt. Zusätzlich zu dieser visuellen Rahmung ist jeder Erzählung eine Einführung eines männlichen* Literaturkritikers voran- sowie eine Bewertung desselben nachgestellt. Erst im Anschluss kommen die Autorinnen selbst in

Mädchen, das sich dem bürgerlichen Geschmack anpasst.« Wei Hui übers. v. Chong Shen. In: Zong (Hg.): *Zuojia* 353/7 (1998), U2/1.

298 Yangs genauer Wortlaut ist folgender: »The term *meinü zuojia*, or ›beauty writer,‹ first used by Wei Hui in this issue, also became a hot word for the media.« Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 3. In der dem Satz hintangestellten Endnote (Nr. 7, vgl. ebd., S. 95) wird spezifiziert, dass Wei Hui sich auf der inneren Umschlagseite selbst als »*meinü* and *zuojia*« bezeichnet habe (was nicht dasselbe ist wie *meinü zuojia*). Yangs Hypothese wurde in der Folge auch von Schaffer/Song übernommen bzw. sogar eindeutig gefasst, wenn sie schreiben, dass der Begriff *meinü zuojia* »was not initially deployed by the journal in reference to its contributors. On the contrary, it appears in a short biographical note on the inside front cover, penned by Wei Hui. Here, she deploys the term ›beauty writer‹, […], to describe herself.« Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 81.

299 Catherine Strong: »Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture«. In: *The Journal of Popular Culture* 44/2 (2011), S. 398-416, hier S. 398. https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x.

300 Im Falle von Zhu Wenyings Erzählung »Square« fungieren ihre Fotos nicht einmal nur als Einführung und Rahmung, sondern bilden ein konstantes visuelles Element. Dass sich auf den insgesamt 17 der Autorin und ihrer Erzählung gewidmeten Seiten zehn Fotos von ihr finden, erweckt rein optisch mehr den Eindruck einer *Fotostory* als eines literarischen Debüts. Vgl. Zong (Hg.): *Zuojia* 353/7 (1998), S. 53-69.

kurzen Aufsätzen zu ihrer Schreibphilosophie zu Wort, bevor sich, auf der hinteren Umschlagseite, noch einmal das Redaktionsteam einschaltet. Im Stil eines Berichts wird neben der Betonung der Jugend und des guten Aussehens der Autorinnen – »The young writers are different from their predecessors. They are good-looking and beautiful.«[301] – deren Mut, Unbekümmertheit und neue literarische Stimme hervorgehoben. Sie werden zwar überwiegend positiv als »the new cultural imagination: smart urbanites and fashionable writers«[302] dargestellt, scheinen dabei jedoch stärker im Vordergrund zu stehen als ihre Texte. Der Aufbau der Zeitschrift bzw. die paratextuelle Einbettung der einzelnen Beiträge »set up a framework in which the male intellectuals serve as the authority, the subject, and the viewer who observes and evaluates female writers«.[303] Die Initiatoren des Hefts – Chefredakteur von *Zuo Jia* Zong Renfa, Literaturkritiker und Wissenschaftler Shi Zhanjun und der stellvertretende Chefredakteur der prestigeträchtigen Literaturzeitschrift *Renmin wenxue* Li Jingze – verwenden das Label *meinü zuojia* zwar nicht explizit, durch die visuelle Rahmung der Texte bzw. die dadurch evozierte Verschmelzung der physischen Attribute der Autorinnen und ihrer Texte bedienen sie jedoch einen Diskurs, der das spätere Labeling mitbedingt, wenn nicht gar hervorgebracht hat.[304] Obgleich Li Jingze betont, dass »[t]he so-called ›beauty writers‹ were later promoted purely by the mass media«,[305] sei der Plan, die Autorinnen als Gruppe zu porträtieren, einer Art Verschwörung mit dem Ziel gleichgekommen, Aufmerksamkeit zu erregen.[306] Dass die Redakteure sich dafür entschieden, die Autorinnen »in a geographically and culturally marginal, mediated space« wie der provinziellen Zeitschrift *Zuo Jia* zu platzieren, »carefully negotiated its confrontation with the political and literary mainstream«.[307] Die Positionierung der ohnehin sensationslastigen Inhalte in einer der führenden Literaturzeitschriften hätte den unerwünschten Effekt einer frühzeitigen Unterbindung haben können. Auf derselben Strategie schienen auch die unterschiedlichen visuellen Repräsentationen der Autorinnen zu basieren. Während die unaufdringlich-gediegenen Autorinnenfotos an vormals dominante und staatlich sanktionierte Frauenbilder wie die *iron girls* (vgl. den vorherigen Abschnitt, S. 250) anschlossen und daher wenig Sensationspotenzial boten, vertraten gerade Autorinnen wie Wei Hui mit ihrer glamourösen Maskerade oder Mian Mian mit ihrer Anti-Establishment-Inszenierung kontroversere Schönheitsvorstellungen.

---

301 Zong (Hg.): *Zuojia* 353/7 (1998), U4. Ins Engl. übers. u. zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 22.

302 Ebd.

303 Ebd.

304 Die Einbindung von Autor*innenfotografien an sich ist nicht untypisch für *Zuo Jia*. Die regulären Ausgaben kreisen jedoch oft um eine*n Autor*in, deren/dessen Abbildung sich in der Regel auf die inneren Umschlagseiten (U2, U3) beschränkt. Die Sonderausgabe vom Juli 1998 hebt sich deshalb davon ab, weil sie sieben Autorinnen aufgrund ihres Geschlechts und ihres Jahrgangs (geboren in den 1970er Jahren) bündelt und ihre Fotografien auf den inneren Umschlagseiten explizit mit der Bezeichnung »Fotoalbum« überschreibt. Dadurch, dass es sich um mehrere Autorinnen handelt und jede ihrer Erzählungen wieder von Fotografien begleitet wird, wirkt das Verhältnis von Bild (»Schönheit«) und Text für eine Literaturzeitschrift unausgewogen.

305 Persönliches, unveröffentlichtes Interview Xin Yangs mit Li Jingze vom 29. Juli 2004. Zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 21f.

306 Vgl. ebd.

307 Ebd., S. 24.

Deren in Bezug auf den Inszenierungsgehalt ähnliche, im Hinblick auf die Inszenierungsstrategien jedoch beinahe oppositionelle Positionierung in der *Zuo Jia* (und darüber hinaus) findet sich auch auf der Ebene des Labelings wieder.

Schönheit als (Selbst-)Vermarktungsstrategie und Maskerade

Eine Schriftstellerin als *meinü zuojia* zu bezeichnen, stellt ihr Geschlecht und damit einhergehend »a biologically-based essentialist notion of the ›woman writer‹ and a universal, non-biological, real (male) ›writer‹«[308] heraus und lenkt die Aufmerksamkeit auf physische und sexuelle Attribute: »The notion of beauty begins with ›the look‹ and extends to the text as a form of body writing. Both ›the look‹ and ›the text‹ are packaged as commodities for the market.«[309] Auf der Ebene der Vermarktung und Rezeption äußerte sich diese Aufmerksamkeitsökonomie, die Fetischisierung der Gesichter und Körper der Autorinnen »as markers of ›the look‹ and ›the text‹«, in einer Verwischung der Grenze zwischen Autorin und Werk, »turning the writers into a celebrity, and reaping handsome profits as well«.[310] Obgleich die *meinü zuojia* keineswegs eine uniforme Gruppe darstellten und auch ihr Schreiben nicht unbedingt »a particular school of literature« konstituierte, machte die auf Äußerlichkeiten bezogene Popularisierung in den Medien sie zu einem »cultural phenomenon – of women writing their own sexuality – to be reckoned with«.[311] Dass die Autorinnen fiktionale, als Romane oder Erzählungen deklarierte Texte veröffentlichten und daher vielmehr ›über Sexualität‹ als ›ihre Sexualität‹ schrieben, wurde dabei kaum beachtet.

Wei Hui, die zweifelsfrei populärste Autorin der *meinü zuojia*, hatte bereits beim gemeinsamen Debüt in der Literaturzeitschrift *Zuo Jia* eine besonders exponierte Position eingenommen. Ihr in der linken oberen Ecke der U2 positioniertes Porträt eröffnete nicht nur das ›Fotoalbum‹, ihr Zitat in der Bildunterschrift wurde rückblickend auch zum Gründungsmoment des Labels *meinü zuojia* erklärt. Mit ihrer für die 1990er Jahre nicht alltäglichen Kleiderwahl *(qipao)* steht sie jedoch nicht nur für eine Verhübschung im Sinne einer Anpassung an bürgerliche Erwartungshaltungen jungen Frauen* gegenüber – wie sie das im Zitat unter ihrem Porträt andeutet –, sondern verweist auch in die semikoloniale republikanische Ära (1912-1949) zurück; eine Zeit, in der sozialistische noch mit bürgerlichen Idealen, das zunehmend idealisierte Ländliche mit dem Städtischen und die androgynen *iron girls* mit den modernen, *qipao*tragenden Frauen* konkurrierten. Wei Huis Selbstdarstellung in der *Zuo Jia* kann insofern auch als Referenz auf Porträts berühmter Frauen* dieser Ära wie die Autorin Zhang Ailing (auch: Eileen Chang) oder die Schauspielerin Ruan Lingyu betrachtet werden, die sich auch im *qipao* ablichten ließen. Zhang Ailings Roman *Love in a Fallen City* (1943) oder der Film *New Woman* (1935), in dem Ruan Lingyu die Hauptrolle spielte, handeln von emanzipierten, schönen und teilweise auch schreibenden Frauen*, die in Städten wie Hongkong, Peking oder Schanghai leben und wegen dieser Charakteristika mit ihren Schöpferinnen bzw. Darstellerinnen verglichen wurden. Eine Szene in *New Woman*, in der sich ein Verleger nur aufgrund der Schönheit der angehenden Autorin Wie Ming (gespielt von Ruan Lingyu) dazu entschließt, ihr Buch – zusammen mit ihrem Port-

308 Edwards: »Consolidating a Socialist Patriarchy« (1999), S. 191.

309 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 81.

310 Ebd., S. 93.

311 Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 641.

rätfoto – zu publizieren,[312] verdeutlicht, dass damals bereits ähnliche profitorientierte Marketingstrategien zum Einsatz kamen wie bei den *meinü zuojia*: »In this sense, the 1990s moment can be seen as a revival of the 1930s' commercialization discourse, which was disrupted by the CCP's revolution and did not resume its momentum until the 1990s.«[313] Auf die »Schönheitsangst« der Mao-Jahre folgte einmal mehr ein »Schönheitsfieber«,[314] das auch vor dem Literaturbetrieb nicht Halt machte und jungen Autorinnen unter dem Label der *meinü zuojia* eine Plattform verschaffte, »while also appropriating them, their appearance and their sexuality to the demands of the market«.[315] Zeitungsberichte, die sich teils wohlwollend – »black silk cheongsam [*qipao*; S.F.], blue embroidered high heels, embroidered cotton handbag and perfume that has the scent of a Shanghai night«[316] – und teils abfällig – »heavy make-up and cigarettes, and dressed in a rather vulgar/worldly manner«[317] – primär auf Wei Huis Aussehen und nicht auf ihr literarisches Schaffen konzentrierten, unterstützen das Bild einer im Sinne der *Sex-sells*-Strategie vermarkteten Autorin. Diese jedoch als willenloses Opfer von Verlagen zu betrachten, aufbereitet »for public consumption under the male gaze within the cultural logic of consumerism«,[318] wäre zu einseitig. Viele der *meinü zuojia*, »assert[ing] their agency by successfully promoting and profiting from the commodification of their own bodies and subjectivities«,[319] waren sich der kommerziellen Logik sehr wohl bewusst. Bereits auf ihrem Porträt in der *Zuo Jia* (1998) diente der *qipao* Wei Hui als selbstgewählte Verkleidung, um sich in ein braves, dem bürgerlichen Geschmack entsprechendes Mädchen zu verwandeln, das gleichsam an eine erotische moderne Frau* der vorsozialistischen Ära erinnern sollte – eine Art der Selbstinszenierung, die auch die Handlungsmacht der Autorin zum Ausdruck bringt. Im Vorfeld der Veröffentlichung von *Shanghai baobei* (1999) – ihres bislang erfolgreichsten Buches – hatte Wei Hui mehrere Verlage gecastet und das Buchcover selbst gestaltet. Für ihr Porträt, das auf dem Cover zu sehen ist, engagierte sie professionelle Visagist*innen und einen Fotografen.[320] Auch im Roman, in dem die fiktionalisierte Entstehung desselben erzählt wird, legt die Erzählerin und Protagonistin großen Wert auf die Verbindung von weiblicher* Schönheit, Sexappeal und schriftstellerischem Talent: »My ideal literary

312 Vgl. Cai Chusheng (R)/Shiyi Sun (DB): *Xin nü xing* [New Woman]. China: Lianhua Film Company 1935, 9:30-11:00 Min., https://archive.org/details/NewWomen [1.10.2021].

313 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 25. Die Abkürzung CCP steht für »*Chinese Communist Party*«.

314 Die Begriffe sind entlehnt aus Yangs *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011): »From the 1940s to the 1990s, china witnessed a development from ›beauty fear‹ to ›beauty fever‹«. Ebd., S. 15.

315 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 81.

316 Che Li: »Wei Hui Made Readers Scream«. In: *Huaxi dushi bao* (20.4.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 142.

317 Wu Deyu/Yang Fan/Che Li: »Wei Hui Is Really Wild«. In: *Huaxi dushi bao* (1.4.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 142.

318 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 79.

319 Zhen Zhang: »Commercialization of Literature in the Post-Mao Era: Yu Hua, Beauty Writers, and Youth Writers«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 386-393, hier S. 389.

320 Vgl. Hong Xu: »›Beauty Writers' Don't Agree – Listen to What Wei Hui and Mian Mian Have to Say«. In: *China Youth Daily* (20.3.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 141.

work would have profound intellectual content and a bestselling, sexy cover.« (SB 27) Die Ich-Erzählerin Nikki merkt auf der ersten Seite an, dass ihre Freunde sie Coco (nach Coco Chanel) nennen, die sie als ihr größtes Idol nach Henry Miller bezeichnet (vgl. SB 1). Wie ihr weibliches* Vorbild, die sich zeitlebens über Geschlechterrollenbilder hinwegsetzte und die Damenmode durch die Fusion von Komfort, Funktionalität und femininer Eleganz revolutionierte, wehrt sich auch Nikki-Coco gegen geschlechtsspezifische Vorurteile in ihrem Metier. Der Erklärung ihres Therapeuten, dass »the clash between [her] natures as a female and as a writer doomed [her] to chaos« (SB 39), wird an späterer Stelle mit einem Zitat Virginia Woolfs begegnet: »It is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or a woman pure and simple.« (SB 267) Aus Cocos Wunsch, dass Männer* sie »as a writer and not as a woman«[321] (SB 125) betrachten, geht jedoch hervor, dass sie sich keine Illusionen über die vorherrschende, vorurteilsbeladene Trennung von seriöser Autor*innenschaft und weiblichen* Reizen macht. Cocos Debüt, der Erzählband *Shriek of the Butterfly*[322], gilt als »risqué book« (SB 77), das sie zum Vorbild für Studentinnen machte (vgl. SB 255), männliche* Leser jedoch veranlasste, ihr erotische Fotos zu schicken (vgl. SB 77). Als das Buch gegen Ende der Romanhandlung von *Shanghai Baby* neu aufgelegt wird, beantwortet Coco Fragen wie: »Ms Nikki, would you ever ›strip‹?«, von Seiten männlicher* Studenten, während Studentinnen mit ihr Themen wie: »›Whether or not women are the second sex‹ and ›What do feminists want, after all?‹« (SB 306f.), diskutieren wollen. Auch wenn aus der Perspektive der Erzählerin-Protagonistin ein differenziertes, genderfluides Bild von Autor*innenschaft gezeichnet wird, trifft dieses immer wieder auf die innerfiktionale Realität, in der ein sexy Cover zwar einerseits hilft und vielleicht sogar notwendig ist, um als Autorin im China der 1990er Jahre Bücher zu verkaufen, andererseits aber auch dazu führt, dass die dahinterstehende Literatur, insbesondere in den Augen männlicher* Leser, als nicht seriös disqualifiziert wird.

Um der paradoxen Forderung nach schönen, sexy Autorinnen bei gleichzeitiger Abwertung aufgrund dieser Attribute zu entgehen, betonten andere *meinü zuojia* wie Mian Mian, Zhao Bo und Zhou Jieru, »that they had nothing to do with beauty, that what they were doing was serious literary creation«.[323] Damit setzten sie sich zwar einerseits gegen sexistische Vermarktungsmechanismen zur Wehr, reproduzierten andererseits aber auch den vermeintlichen Gegensatz zwischen weiblicher* Schönheit und ›richtiger‹ Literatur. Die berühmteste der post-1970er Autorinnen, die sich in Opposition zum Label *meinü zuojia* positionierte, ist Mian Mian, deren Name »[in] the process of promoting ›pretty women writers‹ […] has always followed Weihui's, as a lesser version of the former«[324] – und dies obwohl ihre erste eigenständige Publikation,

321 Eine ähnliche Stelle findet sich in Mian Mians (nicht übersetzter) Erzählung »Xianggang qingren« (»Hong Kong Lover«), in der die Protagonistin Wang Xiaohua es nicht ertragen kann, dass sie nicht deshalb berühmt wurde, weil sie eine Autorin ist, sondern weil sie für eine moderne Frau* *(modeng nüxing)* gehalten wird. Vgl. Mian Mian »Xianggang qingren«. In: Dies.: *Yansuan qingren*. Shanghai: Shanghai Sanlian Shudian 2000, S. 5-29, hier S. 24. Die Stellen finden sich übersetzt und paraphrasiert in Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 662.

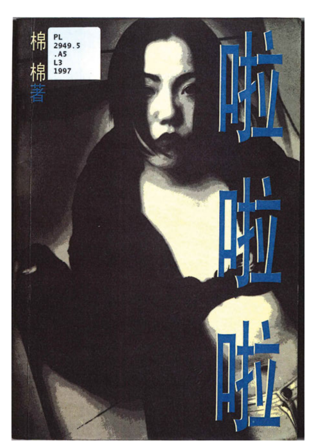
322 Entspricht dem Titel von Wei Huis (bislang nicht übersetztem) Erzählband *Hu die de jian jiao* (engl. *Shriek of the Butterfly*, 1999) und ihrer in der *Zuo Jia* abgedruckten Erzählung (1998).

323 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 7.

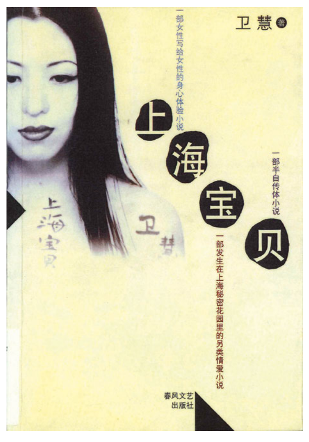
324 Yanjun: »Pretty Women's Writing« (2008), S. 15.

der Erzählband *La la la* (1997), den literarischen Anfangspunkt der ›schönen Schriftstellerinnen‹ markiert. Zwar stand Mian Mian mit ihrer subkulturellen rebellischen DJane-Ästhetik – die Zigarette im Mund sollte zu einem ihrer Markenzeichen werden – von Anfang an in einem krassen Gegensatz zur *qipao*tragenden klassisch-glamourösen Wei Hui,[325] die frühen Werke der beiden weisen jedoch sowohl optische als auch stilistische (tagebuchartige Erzählweise in der ersten Person) und thematische Ähnlichkeiten (Selbstfindung, offene Beschreibung von Sexualität und Drogenkonsum) auf. Mian Mian trat dabei immer eine Spur extremer und verruchter auf als Wei Hui, was in der Gestaltung der Covers – beide zeigen Fotos der Autorinnen – besonders deutlich hervortritt. Jenes von *Shanghai baobei* (vgl. Abb. 8b) ist deutlich heller gehalten als das von *La la la* (vgl. Abb. 8a), auf dem eine abweisend dreinblickende Mian Mian im schwarzen Büstenhalter bei geöffneter Jacke posiert. Wei Huis Mimik ist neutraler und auch ihr Körper wirkt durch das weichgezeichnete Dekolleté in seiner Erotik subtiler. Die Autorin könnte nackt sein, aber auch einfach ein schulterloses Oberteil tragen – die Konturen ihres Oberkörpers verlieren sich auf Brusthöhe im Weiß des Coverhintergrunds. Obgleich auf beiden Covers Schwarz-Weiß-Porträts der Autorinnen zu sehen sind, wird ein jeweils anderes Bild vermittelt. Diese paradoxe Differenz in der Ähnlichkeit findet sich auch in ihren Büchern.

Abb. 8: Covers von La la la (1997) und Shanghai baobei (1999)



a | 棉棉 (Mian Mian): 啦啦啦 *(La La La)*. Xianggang: Xianggang xin shi jie chu ban she 1997



b | 卫慧 (Wei Hui): 上海寶貝 *(Shang-hai pao pei)*. Shenyang: Chun feng wen yi chu ban she 1999

325 Beide Autorinnen blieben ihrer bereits in der *Zuo Jia* (1998) angelegten Konzeption ›klassisch-glamouröser‹ oder aber ›rebellischer Schönheit‹ treu. Während Wei Huis »pride in wearing a *qipao* of her own design« (Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« ([2003], S. 666) sich bei öffentlichen Auftritten sowohl in China als auch im Ausland (z.B. trug sie bei der Frankfurter Buchmesse 2005 ein *qipao*-ähnliches Oberteil) zeigte, ließ sich Mian Mian regelmäßig mit einer Zigarette im Mund ablichten, vgl. bspw. ihr Profilbild auf goodreads.com (Stand: Nov. 2020), das Cover der deutschsprachigen Ausgabe von *La la la* (K&W 2000) sowie der französischen (l'Olivier 2002) und englischen (Little, Brown 2003) Taschenbuchausgabe ihres zweiten Romans *Tang* (engl. *Candy*).

Während *Shanghai baobei* konsequent und chronologisch aus der Perspektive der Ich-Erzählerin und Protagonistin erzählt wird, besteht *La la la* aus episodenhaften Szenen, die aus der Perspektive unterschiedlicher Erzähler*innen wiedergegeben werden. Die Werke beider Autorinnen sind semiautobiographisch, orientieren sich an gesprochener Sprache und kreisen um den Lifestyle, insbesondere das Nachtleben, den Drogenkonsum und die sexuellen Erfahrungen junger Künstlerinnen in Metropolen wie Schanghai und Shenzhen. Die stilistischen und thematischen Ähnlichkeiten führten zu detaillierten Textvergleichen und veranlassten die Zeitschrift *Yuedu daokan* zur Publikation eines Artikels (2000), in dem Passagen aus *Shanghai baobei* vergleichbaren Textstellen in *La la la* gegenübergestellt wurden.[326] Die darin erhobenen und in der Folge vor allem online intensiv debattierten Plagiatsvorwürfe nahm Mian Mian in ihrem Artikel »Wei Hui Did Not Copy Me« (2000) zum Anlass, um eine Authentizitätsdebatte anzustoßen. Wei Hui sei im Gegensatz zu ihr keine echte Schanghaierin, und während sie sich in ihren Werken auf eigene Erfahrungen stütze – ihren Schulabbruch und Auszug aus dem Elternhaus, ihre turbulente Jugendzeit, ihre Heroin- und Alkoholsucht und ihre Selbstmordversuche –, imitiere Wei Hui, die behütete Absolventin der berühmten Fudan Universität von ›außerhalb‹ (sie stammt ursprünglich aus Ningbo), diesen Schmerz aus niederen kommerziellen Motiven.[327] Später sollte sie diese Debatte auf sämtliche *meinü zuojia* – sich selbst ausgenommen – ausdehnen: »They are within the institution. They have jobs. They went to colleges. They want to join the Writers' Association. I belong to street culture.«[328] Mian Mians Inszenierung als authentische Vertreterin einer literarischen Subkultur kann jedoch in Anbetracht der Tatsache, dass sie sich bereits 1999 und damit als erste post-1970er Autorin von einer Unternehmensgruppe (Jazz Rum Sparkling) sponsern ließ, im Vorfeld der Veröffentlichung ihres Romans *Tang* (2000) eine gleichlautende Party veranstaltete und aus Werbezwecken durch 20 chinesische Städte tourte, beinahe den Anschein von Heuchelei erwecken.[329] Hong, die Haupterzählerin und Protagonistin in *Tang*, deutet auf die enge Verschränkung von Authentizität (Schreiben als Selbstzweck) und Kommerzialität (Schreiben, um reich und berühmt zu werden) hin: »I was writing simply to gain a clearer understanding of myself. […] As I wrote, I became more ambitious, and I wanted lots of people to read what I wrote – I wanted the whole world to see what I'd written. After the writing was done, I wanted to become famous.«[330] Wie diese fiktionale Prophezeiung oder Nachahmung der Kunst im Leben andeutet, gestaltet sich die Frage nach Authentizität und/oder Kommerzialität der *meinü zuojia* etwas komplexer. Die häufige Thematisierung des eigenen Schreibens bzw. der Vermarktung und Rezeption dieses Schreibens sowie der damit einhergehenden Symbiose von Autorin, Erzählerin und Protagonistin in vielen (Para-)Texten kann als »hyperactivat[ion] [of] their social persona, to manipulate the self-image and the fetishization of the woman writer«,[331] verstanden wer-

326 Vgl. Zhu: *Feminism and Global Chineseness* 2007, S. 147.

327 Vgl. Mian Mian: »Wei Hui Did not Copy Me«. In: *Netease* (12.4.2000) [offline], zit. in ebd., S. 147f.

328 Mian Mian: »Jiejin wuxian touming de hongse«. In: *Dragonsource.com* (o.D.) [offline], zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 37.

329 Vgl. ebd.

330 Mian Mian: *Candy* (2003), S. 184.

331 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 672.

den.[332] In Mian Mians *Candy* – der englischen Übersetzung von *Tang* – findet sich eine Stelle, welche auf die Vermarktungsstrategien der Werke der Erzählerin und Protagonistin Hong und deren Effekt eingeht, sich implizit aber auch auf die als *meinü zuojia* etikettierte Autorin Mian Mian zu beziehen scheint:

> Now she's a writer, and her writing has become a kind of trend, spontaneous and of the moment. Hong the writer and her imitators were overnight sensations – at least their bullshit images were. If you browse the black-market bookstalls, you'll see pirated versions of their books displayed all together […]. What I'm trying to say is that fame is a crock of shit! Other people pick out the most searing elements of Hong's writing and turn them into badges. Then they pin them onto their own crap, and it makes them rich and famous. The papers say this kind of writing represents youth culture in transformation.[333]

Durch diese über das Genre der feministischen Metafiktion (»a woman writing about a woman's writing«[334]) hinausgehende Reflexion, die auch die Vermarktung und Rezeption (»trend«, »overnight sensations«, »bullshit images«, »badges«) miteinbezieht, wird die Grenze zwischen Autorinnen, Erzählerinnen und fiktionalem Selbst nicht nur verwischt, sondern auf sehr elaborierte Weise manipuliert, »by showing that the author, too, is a fictional creation with social, political, and economic performative functions«.[335] Das Zitat aus *Candy* verweist darüber hinaus auch auf den Schwarzmarkt und damit auf jenen Zeitpunkt, ab dem – offiziell – das gefährdende Potenzial der *meinü zuojia* deren ›Schönheit‹ einzuholen begann.

Schönheit als Zeichen der Dekadenz und Gefahr für die Nation

Die Kombination von *meinü* (dt. »schöne Frau«) und *zuojia* (dt. »Autor*in«) produziert »a particular friction and a certain *frisson*, as it conjures up a paradox, an unlikely and perhaps impossible union, an electric mix: the endowed with dangerous eroticism«.[336] *Meinü* weist eine patriarchale Genealogie auf, die nicht per se negativ im Sinne einer gefährlichen Erotik besetzt, sondern in Form zahlreicher positiver Darstellungen in

---

332 Am offensichtlichsten wird diese Symbiose in Wei Huis *Shanghai baobei (Shanghai Baby)*, in dem die Erzählerin einerseits gerade dabei ist, *Shanghai baobei* zu schreiben, andererseits die Aufnahme und Rezeption ihres Vorgängerwerks *Hu die de jian jiao* (dt. »Schrei des Schmetterlings«) kommentiert. Vergleichbare Konstellationen finden sich jedoch auch in Wei Huis erster Veröffentlichung in Buchform, *Yuwang shouqiang* (1998, dt. »Pistole der Begierden«), und *Xiang Wei Hui yiyang fengkuang* (1999, dt. »Verrückt wie Wei Hui«). Neben Wei Huis Texten und Mian Mians *La la la* (1997) und *Tang* (2000, *Candy*), findet sich auch in Zhou Jierus Erzählung *Xiao yao de wang* (2000, dt. »Xiao Yaos Netz«) eine ähnliche Konstellation. Für die bibliographischen Angaben zu diesen und weiteren Werken der *meinü zuojia* vgl. Anhang C, Tab. C2, S. 449.

333 Mian Mian: *Candy* (2003), S. 192.

334 Xin Yang stellt mit Bezugnahme auf Gayle Greene (*Changing the Story*, 1991) diesen Vergleich für die oben genannten *meinü zuojia* an. Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 9.

335 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 672. Schaffer/Song sprechen vom »›portrait of the artist as a young woman‹ motif«, das viele *meinü zuojia* einsetzen; eine Technik, die es ihnen erlaube »to present a double-voiced narrative through the novel within a novel structuring device.« Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 86.

336 Ebd., S. 80; Hervorhebung im Original.

der traditionellen chinesischen Literatur überliefert ist: »a country girl who works in the field […], a woman warrior who fights in the battlefield […], concubines who sacrifice their bodies for the nation and political struggles, and literary courtesans who befriend scholars«.[337] Solche primär von männlichen* Autoren konstruierten ›Frauenbilder‹, die bestimmte kulturelle Weiblichkeitsideale wie Reinheit, Tapferkeit, Kultiviertheit, Aufopferungsbereitschaft, sexuelle Anziehungskraft und Verfügbarkeit repräsentieren, sollen in der Regel dazu dienen, Männer* zufriedenzustellen und zu vervollständigen, sie wurden aber auch eingesetzt, um männliches* Versagen zu rechtfertigen:

> The great majority of Chinese men in history would have become saints and sages had they not been ruined by women first. Just look at the Shang dynasty – destroyed by the licentious concubine Da Ji; while Bao Si performed the same service for the Zhou. The Qin dynasty, now…well, the sources aren't entirely unequivocal on this, but were we to surmise there was a woman involved somewhere, we probably wouldn't be wandering too far from the truth. Moving swiftly on to attested fact and the Later Han, it was of course yet another concubine, Diao Chan, who led Dong Zhuo to his death.[338]

In dieser Passage aus Lu Xuns Gesellschaftssatire *The Real Story of Ah-Q* (1921) wird die Zügellosigkeit jener Konkubinen hervorgehoben, die es verstanden, Macht über Herrscher zu gewinnen. Die aufgezählten Frauen* waren alle aufgrund ihrer Schönheit berühmt, die sie erst in die Position versetzte, ihre Sexualität strategisch einsetzen zu können. Die letztgenannte, Diao Chan (Ost-Han-Dynastie, 25-220), zählt neben Xi Shi (448 vor unserer Zeitrechnung), Wang Zhaojun (52-19 vor unserer Zeitrechnung) und Yang Guifei (geb. Yang Yuhuan 719-756) zu den sagenumwobenen vier Schönheiten *(si da meinü)*, deren feste Verankerung im kulturellen Gedächtnis Chinas durch folgende Idiome belegt ist:

Chinesisch *(Pinyin)*	Deutsch
西施沉魚 *(Xī Shī chén yú)* 昭君落雁 *(Zhāo Jūn luò yàn)* 貂嬋閉月 *(Diāo Chán bì yuè)* 貴妃羞花 *(Guìfēi xiū huā)*	Xi Shi lässt die Fische sinken Wang Zhaojun lässt die Vögel herunterfallen Diao Chan lässt den Mond verschwinden Yang Guifei beschämt die Blumen[339]

Wenn es in einem Artikel heißt, dass die modernen Schriftstellerinnen der 1990er Jahre nicht vergäßen, »to let their public know that they are women, that they are in the

337 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 7.

338 Lu Xun: »The Real Story of Ah-Q« [1921]. In: Ders.: *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China. The Complete Fiction of Lu Xun*. Übers. u. mit einer Einleitung v. Julia Lovell. London et al.: Penguin 2009, S. 79-123, hier S. 94.

339 Die vier Schönheiten haben sowohl in Sprichwörter als auch in die Literatur und die bildenden Künste (z.B. Holzschnitte, Porzellanfiguren) Eingang gefunden. Die hier zitierten Idiome stammen aus Wikipedia: »Vier Schönheiten« (14.11.2020), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vier_Sch%C3%B6nheiten&oldid=205538545 [1.10.2021]; die Legende wird ausführlicher beschrieben in X. L. Woo: »Imperial Concubine Yang: The Four Famous Beauties«. In: Ders.: *Love Tales of Ancient China*. New York: Algora 2016, S. 1-4.

prime of their youth, that their beauty would ›shut out the moon and put the flowers to shame‹, that they have a free and liberal concept of sex, that their sexual desire is vigorous«,[340] ist das als direkte Referenz auf die vier Schönheiten und damit auch auf die ihnen nachgesagte Gefahr zu verstehen. Denn gefällige Schönheit ist im Falle der *meinü zuojia* ebendann in gefährliche Schönheit umgeschlagen, als sich Männer* von ihr bedroht fühlten. Zunächst setzten einflussreiche Agenten des Literaturbetriebs die Schönheit einiger post-1970er Autorinnen ein, um einen neuen literarischen Trend zu kreieren (vgl. die Sonderausgabe der *Zuo Jia* vom Juli 1998). Als allerdings die Popularität dieser Autorinnen jene ihrer männlichen* Kollegen zu übersteigen begann, »their once supportive critics roundly condemned ›beauty writing‹ as a sign of vulgarity and decadence, tied to the consumerist marketplace.«[341] In seiner ebenso frühen wie einflussreichen Rezension kategorisierte der Kritiker Li Fang Wei Huis Beschreibung weiblicher* Sexualität als pornographisch;[342] wenn der Rezensent außerdem beklagt, dass »[n]owadays the most foolish thing is probably to be a young male writer, while the most fashionable choice is to be a young female writer«,[343] schreibt er den Erfolg der jungen Autorinnen primär und pauschal ihrem Geschlecht und nicht ihren literarischen Verdiensten zu. Der negative Tenor der Kritiken und Medienberichterstattung gegenüber den *meinü zuojia* trat in der Umfrage: »In what do you think Beauty Writers ›made mistakes?‹«,[344] des chinesischen Internetanbieters Netease besonders deutlich hervor, da bereits die Fragestellung von einem Defizit und Selbstverschulden ausging. Der als ›Zickenkrieg‹ inszenierte Plagiatsskandal zwischen Wei Hui und Mian Mian trug ebenfalls dazu bei, das negative Urteil primär männlicher* Literaturkritiker auch ›von innen‹ zu rechtfertigen: Die schönen Autorinnen schienen somit nicht nur ruhmsüchtig und einfallslos, sondern auch unter sich zerstritten und einander missgünstig zu sein. Hierzu ließe sich einwenden, dass die angeblich persönlichen Streitigkeiten zwischen individuellen Autorinnen und Wei Hui »may not be personal after all«.[345] Beispielsweise hat Zhong Kun, eine ebenfalls der post-1970er Generation angehörende Autorin, Wei Hui in einem Onlinebeitrag aufgrund ihrer vermeintlichen Inauthentizität attackiert, später jedoch zugegeben, dass sie dies aus Verärgerung tat, weil auch einer ihrer eigenen Texte auf der schwarzen (Zensur-)Liste der Regierung stand und sie so ihre politische Loyalität bekunden wollte. Ein ähnliches Motiv könnte darin gesehen werden, dass Wei Huis Verlag *Shanghai baobei* bis zum Verbot in Peking in den höchsten Tönen gelobt und intensiv beworben hatte, einen Tag darauf jedoch

---

340 Wen Bo: »Guanyu ›qishi niandaiyihou‹ de pingshuo«. In: *Nanfang Wentan* 73 (1999), S. 59-60, hier S. 59, zit. in Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 664.

341 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 77.

342 Vgl. Li Fang: »Are You A Beauty? Then Go and Be a Writer«. In: *Zhongguo qingnian bao* (21.3.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 137f.

343 Ebd., S. 138.

344 Yu Ren: »What ›Mistake‹ Have Beauty Writers Made?«. In: *Netease* (29.3.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 146. Von 6645 befragten Personen entschieden sich 48,6 % für die Antwortmöglichkeit, dass die Literatur der Autorinnen nicht so schön gewesen sei wie sie selbst; 32,2 % dafür, dass ihre Schönheit Ärger verursacht habe; und nur 19,2 % betrachteten die Verleger*innen als Mitschuldige am zunehmend schlechten Image der *meinü zuojia*.

345 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 149.

selbst einen Antrag auf einen landesweiten Bann einbrachte.[346] Dass dies keineswegs unbegründet war, verdeutlichen die von der Regierung getroffenen Maßnahmen. In einem Interview erzählte Wei Hui, dass ihr Verleger nach der Zensur seinen Job, sein Auto und sein Haus verloren hatte und ein Jahr lang selbstkritische Briefe an die Regierung schreiben musste. Auch sie selbst sei unter Beobachtung gestellt worden, habe ihren EMail-Zugang verloren und Regierungsmitgliedern wöchentlich Rechenschaft ablegen müssen.[347] Wenig überraschend betraf das im Frühjahr 2000 in Kraft tretende Verbot auch Mian Mians *La la la* (1997) und ihren darauf basierenden Roman *Tang* (2000), die primär aufgrund ihrer »vulgar depiction of a dissolute youth drug culture«[348] vom Markt genommen wurden. Damit hat die Regierung jene von Mian Mian artikulierten Bedenken, dass durch die beschönigende Darstellung in diversen Medien die grausamen Erfahrungen in ihren Büchern in etwas Hippes verwandelt werden könnten, in ihre Bücher selbst verlagert, und zwar ohne dabei zwischen *La la la, Tang* oder *Shanghai baobei* zu unterscheiden.[349] Die *meinü zuojia* wurden pauschal als Gefahr nicht nur für die chinesische Literatur, sondern für die ganze Nation und insbesondere deren Jugend inszeniert.[350]

Die offizielle Begründung für das Verbot der Bücher – »unhealthy and obscene contents« sowie »typified corruption and decadence and cultural poisoning by the West«[351] – kann jedoch kritisch hinterfragt werden. Sowohl *Shanghai baobei* als auch *La la la* und *Tang* enthalten zahlreiche Sexszenen, in denen Tabus wie weibliche* Masturbation, Homosexualität und Sadomasochismus thematisiert werden. Diese Beschreibungen fallen jedoch, verglichen mit einigen Werken männlicher* Autoren wie Zhang Xianliang (1936-2014), Wang Xiaobo (1952-1997), Jia Pingwa (*1952) oder des Nobelpreisträgers Mo Yan (*1955)[352] in Bezug auf das Ausmaß der sexuellen Ex-

346 Vgl. ebd.

347 Diese Angaben stammen aus einem Interview, das Schaffer und Song 2005 mit der Autorin geführt haben. Vgl. Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 162/Fußnote 2.

348 Ebd., S. 82.

349 Mian Mian äußerte sich kritisch in Bezug auf die Vermarktung ihrer Bücher, in denen es um ernste Themen wie die Entdeckung und das Ausleben von Sexualität und die Gefahren des Drogenkonsums geht, als hipp und cool. Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 38.

350 »If we have too many of these novels, it would be the end of Chinese literature, and it would be the end of China«, so der Kritiker Yuan Liangjun: »The Vulgarizing Trend in Literature and the Call for Lu Xun's Literary Spirit«. In: *Journal of Graduate School of Chinese Academy of Social Sciences* 1 (2001), http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTotal-ZSKY200101018.htm, S. 65, zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 161.

351 Weiping Tan: »Chunji shushi zhankou Shanghai Baobei«. In: *Beijing Qingnianbao* (4.5.2000), S. 1, zit. in Eva Chen: »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick-Lit: Female Empowerment and Neoliberal Consumerist Agency«. In: *Asian Journal of Women's Studies* 15/1 (2009), S. 54-93, hier S. 56. https://doi.org/10.1080/12259276.2009.11666061.

352 Bspw. Zhang Xianliang: *Nanren de yiban shi nuren* (1985, dt. *Die Hälfte des Mannes ist die Frau*) oder *Xiguan siwang* (1989, dt. *Gewohnt zu Sterben*); Wang Xiaobos *Huang jin shi dai* (1994, engl. *The Golden Age*) und die Verfilmung seiner Kurzgeschichte *Si shui rouqing* (*East Palace, West Palace*, 1997) über eine homosexuelle Liebesaffäre; Jia Pingwas (zensierter) Roman *Feidu* (1993, engl. *Ruined City*) wurde als »probably the most explicit sexual writing published since Liberation in 1949« bezeichnet. Shanghai Star: »Bodies Melting into Words«. In: *China Daily* (4.12.2003), https://web.archive.org/web/20200809040623/www.chinadaily.com.cn/en/doc/2003-12/04/content_287341.htm [1.10.2021].

plizitheit ähnlich, wenn nicht gar gemäßigter aus, und »in light of the sexual excess that is readily available in contemporary Chinese urban culture, these reasons for the banning do no appear to be overwhelmingly justified«.[353] Wei Hui zufolge war nicht Sex hauptverantwortlich für das Verbot ihres Romans, sondern vielmehr die Tatsache, »that a woman can express herself so boldly«.[354] Allerdings haben Autorinnen wie Lin Bai und Chen Ran bereits in den frühen 1990er Jahren offen über (Homo-)Sexualität geschrieben; ebenso weitere den *meinü zuojia* zugerechnete Autorinnen wie Zhao Bo, Wei Wei und Zhou Jieru.[355] Es ist davon auszugehen, dass die von Wei Hui und Mian Mian im Unterschied zu ihren Vorgängerinnen und Kolleginnen extensiv betriebene sexualisierte Selbstdarstellung das Verbot, wenn nicht verursacht, so doch mit Sicherheit provoziert und validiert hat.

Die bemängelten »unhealthy [...] contents«[356] bezogen sich nicht rein auf sexuell explizite Szenen, sondern auch auf solche, in denen Drogenkonsum geschildert wird; ein Grund, der insofern plausibler erscheint, als Mian Mian das Thema in *La la la* (1997) in die chinesische Literatur eingeführt haben soll.[357] Skepsis erweckt jedoch, dass dies drei Jahre lang – bis zur Publikation von *Tang* (2000) – kein Problem darzustellen schien. Gegen die beklagte beschönigende Darstellung der Drogensucht gibt es auch innerfiktionale Argumente. In *La la la* kann zwar tatsächlich zunächst der Eindruck einer Verharmlosung entstehen, beispielsweise dann, wenn in Bezug auf Saining, den heroinsüchtigen Freund der Protagonistin, von der »typische[n] magere[n] Blässe« und der »fast besinnungslose[n] Nervosität des Süchtigen«[358] die Rede ist. Solche an den *heroin chic*[359] der Mitt-1990er Jahre erinnernden Beschreibungen werden

---

Auch Mo Yans *Hong gaoliang jiazu* (1987, dt. *Rotes Kornfeld*) geizt nicht mit expliziten erotischen Beschreibungen. Vgl. Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 646.

353 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 665.

354 John Freeman: »Novelist Wei Hui Talks about Book-Burning, Notoriety and Buddha«. In: *nzherald.co.nz* (17.10.2005), https://web.archive.org/web/20201017114911/https://www.nzherald.co.nz/lifestyle/novelist-wei-hui-talks-about-book-burning-notoriety-and-buddha/SSVPUFCPCRA5AIXIEZUFXBRCHI/ [1.10.2021].

355 Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 69f.

356 Tan: »Chunji shushi zhankou Shanghai Baobei« (2000), S. 1, zit. in Chen: »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 56.

357 Shan Yanjun schreibt, *La la la* (1997) »is the first work in Chinese contemporary literature to directly describe drug use«. Yanjun: »Pretty Women's Writing« (2008), S. 15. Auch Mian Mian gab an, dass sie sehr wahrscheinlich die Erste war, die über Drogenkonsum in China geschrieben hat. Vgl. Ru Meng: »Mian Mian: wo bushi meinü bu xiang zuojia«. In: *Tequ qingnian bao* (26.7.2002) [offline], zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 30.

358 Mian Mian: *Lalala*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. 4. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 108.

359 Mit *heroin chic* wird ein Trend in der Modefotografie der 1990er Jahre bezeichnet; im Fokus standen blasse und sehr dünne Models (z.B. wurde Kate Moss immer wieder mit dem Terminus in Verbindung gebracht), die einen verletzlichen und benommenen Eindruck erweckten. Rebecca Arnold schreibt, dass »[t]he anger and despair that heroin chic reveals was embodied by the rock group, Nirvana. The group's lead singer Kurt Cobain was photo-graphed by David Sims for the cover of *The Face* in September 1993. Cobain became as famous for his drug use and tragic suicide as he did for his dark, angst-ridden music.« Rebecca Arnold: »Heroin Chic«. In: *Fashion Theory* 3/3 (1999), S. 279-295, hier S. 287; Hervorhebung im Original. https://doi.org/10.2752/136270499779151405.

zusätzlich mit Verweisen auf prominente Heroinsüchtige wie den Beat-Poeten Allen Ginsberg oder die Grunge-Legende Kurt Cobain unterlegt.[360] Allerdings kippt dieses künstlerisch-romantisierende Bild, wenn das Zerbrechen von Beziehungen (Desinteresse, Isolation, Lustlosigkeit, Impotenz) sowie die physischen und psychischen Folgen harter und weicher Drogen thematisiert werden. Die Ich-Erzählerin fasst die Folgeschäden, an denen sie leidet, folgendermaßen zusammen: »[M]eine Lunge ist durchlöchert, meine Stimmbänder sind von Drogen und Alkohol zerstört, ich werde nie wieder [als Sängerin] auftreten können, mein Gehirn ist ein zerrissenes Netz, und mein Erinnerungsvermögen deutlich beeinträchtigt. Das ist nur ein Teil des Preises, den ich gezahlt habe.«[361] Insgesamt erscheinen die Argumente hinsichtlich einer Gefährdung der Bürger*innen durch pornographische bzw. Drogen verherrlichende Inhalte nicht ganz stichhaltig. Mehr Plausiblität kann der Hypothese zugeschrieben werden, dass die Bücher auch deshalb auf der schwarzen Liste landeten, weil sie die »upwardly mobile ›hypermasculinity‹ of contemporary China«[362] und die damit einhergehende Hyperfeminisierung nicht oder jedenfalls nur scheinbar (z.B. in Form von sexy Buchcovers und Autorinnenfotos) unterstützten. In ihren Werken porträtierten sowohl Mian Mian als auch Wei Hui vor allem schwache, feminisierte bzw. den Yin-Eigenschaften nahestehende chinesische Männer*, die ökonomisch von ihrer Mutter abhängig und der Drogensucht verfallen sind, ausgeprägte soziale Phobien und zudem Potenzprobleme haben.[363] Die von der Regierung erkannte Gefahr scheint folglich zu sein, dass sowohl die Autorinnen als auch ihre Protagonistinnen sich bewusst außerhalb maskulinistisch-nationalistischer Literaturdiskurse positionieren: »They do not care about the nationalist burden to cure or build a national spirit, nor do they want to sacrifice themselves for the glorious restoration of male sexuality. They are not searching for strong men to serve, but for the purposes of their own lives.«[364] Während Cocos Sinnsuche in *Shanghai baobei* von chinesischen Leserinnen in der Regel positiv bewertet wurde, empfanden viele Leser die Darstellung von Tian Tian, ihrem drogensüchtigen, impotenten Freund, »as an insult to the Chinese Male«.[365] Dass Wei Hui

360 Für Verweise auf Ginsberg vgl. Mian Mian: *La la la* (2001), S. 83, 119, für Cobain S. 126.

361 Ebd., S. 130f.

362 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 671.

363 In Mian Mians Erzählband *La la la* wird bspw. die Figur J als »Taugenichts« beschrieben, ein Alkoholiker, der Frauen* ausnimmt und »zu nichts nutze« (Mian Mian: *La la la* [2001], S. 17) ist; Saining, der Freund der Protagonistin (der auch in Mian Mians Roman *Candy* vorkommt), wird von seiner Mutter finanziert, und als er beginnt, Heroin zu nehmen, verliert er zunehmend die Lust auf Sex (vgl. ebd., S. 107). In *Shanghai Baby* ist Tian Tian, der Freund der Erzählerin-Protagonistin Coco, der finanziell von seiner Mutter abhängig ist, impotent (SB 5), aber auch ihre Cousine Zhu Sha hatte mit ihrem Mann* in erster Ehe »virtually no sex life« (SB 58). Sowohl Saining als auch Tian Tian werden, obgleich sie beide heterosexuell sind, als zerbrechlich und feminin beschrieben; darüber hinaus kommen in allen genannten Texten auch homo- und bisexuelle Männer* vor, z.B. Mr. Chocolate und Apple in *La la la* bzw. *Candy* (viele Figuren aus *La la la* treten auch in *Candy* auf) oder Flying Apple in *Shanghai Baby*.

364 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 158.

365 Bruce Humes: »Transparent Translator Series: Bruce Humes and his ›Shanghai Baby‹«. In: *Fēi Piāo* [Blog] (25.2.2009), https://web.archive.org/web/20190623064240/http://bruce-humes.com/archives/759 [1.10.2021]. Auch Zhong stellt fest, dass die binäre Opposition zwischen einem chinesischen impotenten und einem westlichen omnipotenten Mann* »proved too much for most (shall we say) male readers. Layers of historically traumatic memory were stirred by this blatant contrast, lobbied

Tian Tian mit Cocos deutschem Liebhaber Mark einen hypermaskulinen, potenten und erfolgreichen Geschäftsmann* gegenübergestellt hat, wurde als Abbild der »familiar libidinal dynamics between China and the West, namely the feminization of the Chinese male and the hypersexualization of the foreign male«,[366] gedeutet. Den besten Beleg für Megan Ferrys Einschätzung, »that they [die *meinü zuojia*; S.F.] challenge the power of male intellectual elite and the government over the representation of the female by the very fact that these women seem to be so uncontrollable«,[367] stellt der große Erfolg der *meinü zuojia* dar. Die vermeintliche Kontrolle, die Zensur und Bücherverbrennung ausüben sollten, verlieh den Autorinnen und ihren Werken »additional street credibility and cultural cachet«[368] und machte sie und die Zensor*innen zu »strange bedfellows, forming a unique combination of authoritarianism and commercialism«.[369] In einem Artikel über Mian Mian heißt es, die chinesische Regierung habe ihr mit dem Verbot ihrer Bücher »its ultimate award«[370] verliehen, und Wei Hui prahlte damit, »China's first banned pornographic female novelist«[371] zu sein. Letztlich waren es die Maßnahmen der Volksrepublik, die aus den ursprünglich als individualistisch und apolitisch geltenden *meinü zuojia* politische Rebellinnen machten: »Predictably, being ›banned in China!‹ enhanced domestic curiosity about and international marketability of the authors and novels«.[372] Dieses Interesse erreichte mit *Shanghai baobei*, von dem in China offiziell an die drei Millionen Exemplare verkauft und weitere auf dem Schwarzmarkt und online verbreitet wurden, seinen Höhepunkt.[373] Mit Übersetzungen in mindestens 28 Sprachen – zum Vergleich: *Das rote Kornfeld* (orig. 1993), der wohl berühmteste Roman des chinesischen Nobelpreisträgers Mo Yan, wurde in 25 Sprachen übersetzt (vgl. Anhang C, Tab. C1, S. 443) – gehört Wei Huis Roman zweifellos zu den am stärksten zirkulierenden Titeln chinesischer Gegenwartsliteratur (vgl. Anhang C, Tab. C2, S. 449).

---

against perceived insults to the male ego.« Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 647. In den teils geradezu gehässigen Kritiken sieht sie Ausdruck einer »mixture of nationalism and misogyny deployed against women who dare to mix their own sexuality with historically complex codes of designation.« Ebd.

366 Sheldon H. Lu: »Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China«. In: *Modern Language Quarterly* 69/1 (2008), S. 167-185, hier S. 171. https://doi.org/10.1215/00267929-2007-030.

367 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 672.

368 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 83.

369 Shuang Shen begründet dies dadurch, dass »Zhou Weihui's glitzy but in reality rather ›safe‹ representation of China's underground culture in her novel ›Shanghai Baby‹ has been made to appear much more prurient and dangerous because of the authorities' decision.« Shuang Shen: »A Fine Line in Shanghai« [letter to the editor]. In: *The New York Times* (18.5.2000), https://web.archive.org/web/20160406010646/https://www.nytimes.com/2000/05/18/opinion/l-a-fine-line-in-shanghai-307181.html [1.10.2021].

370 Jonathan Napack: »Banned in Beijing: A Rebel Writer's Message«. In: *International Herald Tribune* (8.2.2001). Erneut abgedruckt in Mian Mian: *Candy* (2003), o.Pag. (hinterer Buchteil).

371 Associated Press (Hg.): »Chinese Censors Create a Star«. In: *LatelineNews* (9.7.2000) [offline], zit. in Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 658.

372 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 168.

373 Vgl. Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 84. Schaffer und Song bezeichnen Wei Hui als »the most famous Chinese international celebrity author of the early twenty-first century« (ebd.)

3.1.2.2 *Meinü zuojia* als chinesische *chick lit*

Hwee Hwee Tan beginnt ihre Rezension von Anchee Mins *Wild Ginger* (2002) mit der Bemerkung, dass »[e]ver since Jung Chang's *Wild Swans* [1991; S.F.] became a global publishing sensation, booksellers have decided that the Beautiful Chinese Literary Heroine is a golden goose.«[374] Dieses Erfolgskonzept der ›schönen Chinesin‹ – hier primär auf die Heldinnen und nicht wie bei den *meinü zuojia* auf die Autorinnen bezogen – beruhe darauf, dass einem westlichen Publikum eine »feisty, exotically gorgeous woman«[375] präsentiert werde, die unter einem repressiven Regime (meist der Kulturrevolution), Vätern und/oder Ehemännern zu leiden habe. Obgleich Tan eingesteht, dass diese Art des anglophonen chinesischen Bestsellers sehr weit von der Lebensrealität zeitgenössischer chinesischer Frauen* entfernt sei – »most Asian women I know are more like Bridget Jones than Madame Mao« –, schlägt sie dafür die Bezeichnung »Chinese Chick Lit« vor.[376] Bei der Bridget gegenübergestellten Madame Mao handelt es sich nicht nur um eine Referenz auf Jiang Qing, Mao Zedongs letzte Ehefrau, sondern vor allem auch auf Anchee Mins historischen Roman über diese (*Becoming Madame Mao*, 2000), der – im Gegensatz zum Œuvre der *meinü zuojia* – Eingang in die Liste der 20 besten chinesischen Bücher des 20. Jahrhunderts gefunden hat (vgl. Anhang C, Tab. C1, S. 443). Wenche Ommundsen bezeichnet diese ungewöhnliche Verwendungsweise des *Chick-lit*-Labels für in der Vergangenheit spielende Leidensgeschichten – im anglo-amerikanischen Raum auch *misery lit/memoir* genannt (vgl. Kap. 2.2.2.1) – als manipulativ: Tan versuche so, ihre eigenen, der *chick lit* um einiges näher stehenden Romane (z.B. *Foreign Bodies*, 1997; *Mammon Inc.*, 2001) von dem Label und den damit einhergehenden negativen Zuschreibungen, wie »its formulaic, market-driven plot, its obsession with consumerism, its politically regressive portrayal of young women«,[377] abzuschirmen.[378] Da *chicken* (鸡, *ji*) im chinesischen Slang auch eine Prostituierte bezeichnen kann, ließe sich eine Distanzierung nicht nur ausgehend vom mangelnden Prestige der *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum, sondern auch von naheliegenden Konnotationen des Labels für Chinesischsprecher*innen herleiten;[379] Konnotationen, die dem seit Jahrzehnten in China lebenden Übersetzer von *Shanghai baobei* (1999), Bruce Humes, wohl bekannt waren, als er *meinü zuojia* wiederholt sehr frei mit »pretty ›chick-lit‹ authors«[380] übersetzte. Seine bereits durch die Wortwahl ausgedrückte Ge-

374 Hwee Hwee Tan: »Ginger Tale: Yet Another Chinese Heroine Faces Political Adversity – Will They Even Stop?« In: *Time International* 27 (Mai 2002), https://web.archive.org/web/20140815211923/http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,238670,00.html [1.10.2021].

375 Ebd.

376 Ebd.

377 Vgl. Wenche Ommundsen: »From China with Love: Chick Lit and The New Crossover Fiction«. In: A. Robert Lee (Hg.): *China Fictions/English Language. Literary Essays in Diaspora, Memory, Story*. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 327-345, hier S. 329. https://doi.org/10.1163/9789401205481_017.

378 Vgl. ebd., S. 328f., 334.

379 O.A.: »鸡«. In: *linguee.com* (o.D.), https://www.linguee.com/english-chinese/search?source=auto&query=%E9%B8%A1 [1.10.2021].

380 Humes: »Transparent Translator Series« (2009); Bruce Humes: »›Shanghai Baby‹, ›Candy‹ and ›Crows‹: Back When Young Female Chinese Writers ›Wrote with their Bodies‹«. In: *Fēi Piāo* [Blog] (1.6.2015), https://web.archive.org/web/20180731160700/http://bruce-humes.com/archives/9491 [1.10.2021].

ringschätzung – *chick*, aber auch *pretty* statt dem gebräuchlicheren *beauty* – deckt sich mit seiner Bewertung von Wei Huis Roman:

> [A]t best a mediocre piece of fiction that, despite its lack of depth and flat characters, has played an important role in the history of Chinese contemporary writing. It was one of the first, and certainly the best known, attempts to capture a naughty snapshot of the sexual revolution in post-Cultural-Revolutionary, urban China.[381]

Humes nennt neben Wei Hui auch Jiu Dan und Mian Mian als *meinü zuojia* und *Chick-lit*-Vertreterinnen – eine Trias,[382] in der die letztgenannte Autorin am ehesten einer Gründerinnenfigur entspricht, da ihr Erzählband *La la la* bereits 1997 und damit zwei Jahre vor *Shanghai baobei* erschien. Was für die *meinü zuojia* in China gilt, lässt sich jedoch nicht eins zu eins auf die Rezeption im anglo-amerikanischen Raum übertragen. Zum einen eignet sich Mian Mian aufgrund ihrer ›rebellischen‹ subkulturellen Verortung, die sich auch im Lebensstil ihrer Figuren widerspiegelt, weniger für einen *Chick-lit*-Vergleich als die glamourös oder gemäßigt provokant auftretende Wei Hui; zum anderen wurde sie im englischsprachigen Ausland deutlich später – erst 2003 mit der Publikation ihres Debütromans *Candy* auf Englisch – rezipiert. Von den *meinü zuojia* haben generell nur wenige Werke – und fast ausschließlich Romane – eine breite internationale Zirkulation erreicht (vgl. Anhang C, Tab. C2, S. 449),[383] was der westlichen Präferenz für längere narrative Formen, nicht jedoch dem hauptsächlich aus Kurzgeschichten bestehenden Œuvre der meisten *meinü zuojia* entspricht. Dass insbesondere *Shanghai Baby* – als erster und berühmtester der auf Englisch verfügbaren Titel – mit dem zur damaligen Zeit sehr erfolgreichen *Chick-lit*-Genre verglichen wurde, ist folglich wenig verwunderlich. Bereits im Jahr des Erscheinens wurden in Besprechungen wie »China's Little Red Book of Sex and the City«[384] oder »Bridget Jones with Blow Jobs«[385] explizite Bezüge zwischen Wei Huis Debütroman und den anglo-amerikanischen Urtexten bzw. deren Verfilmungen hergestellt. In einem Beitrag anlässlich der Publikation ihres Folgeromans *Marrying Buddha* (engl. 2005; orig. *Wo de chan*, 2004) heißt es rückblickend:

---

381 Humes: »Transparent Translator Series« (2009).

382 Jiu Dan (*1968) wird aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Post-1960er-Generation in der Regel nicht zu den *meinü zuojia* gerechnet. Ihr Roman *Zhe Yi De Wu Ya* ist 2001 unter dem Titel *Crows* auf Englisch erschienen, hat jedoch im Vergleich zu Wei Hui und Mian Mian geringere internationale Aufmerksamkeit erhalten – er wurde in keine weiteren Sprachen übersetzt.

383 Wei Huis *Shanghai baobei* (1999, engl. *Shanghai Baby*, 2001) führt mit Übersetzungen in derzeit 28 Sprachen, gefolgt von Chun Shus *Beijing wawa* (2002, engl. *Beijing Doll*, 2004), das in 16 Sprachen übersetzt wurde, und Mian Mians *Tang* (2000, engl. *Candy*, 2003) mit elf Übersetzungen. Abgesehen von der deutlich später erschienenen Kurzgeschichtensammlung *The Road of Others* (2012) mit ins Englische übersetzten Erzählungen von Anni Baobei, erschöpfen diese drei zwischen 2001 und 2004 erschienenen Romane den Vorrat an anglophonen Leser*innen zugänglicher Literatur der *meinü zuojia*.

384 Richard Brooks: »China's Little Red Book of Sex and the City«. In: *The Sunday Times* (3.6.2001), S. 4.

385 Jason Cowley: »Bridget Jones with Blow Jobs: Interview with Chinese Novelist Zhou Wei Hui«. In: *New Statesman* (23.7.2001), https://web.archive.org/web/20201016124254/https://www.newstatesman.com/node/153859 [1.10.2021].

> The hit sitcom Sex and the City may be a thing of the past in New York, and SoHo long since abandoned to tourists with bum bags, but these hallmarks of late 90s nightlife are almost political talismans for Wei Hui, the 30-year-old Chinese novelist who single-handedly imported chick lit into China with her 1999 best-seller, Shanghai Baby, a steamy roman a clef about a Chinese woman's sexual coming of age.[386]

Die angedeutete Teleologie – *chick lit* und *chick flicks* seien im Westen lange passé, könnten in China jedoch noch gewinnbringend adaptiert werden – muss aus mehreren Gründen hinterfragt werden. Zum einen war die anglo-amerikanische *chick lit* zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Shanghai baobei* (1999) keineswegs schon im Abstieg begriffen. Die auf Bushnells Roman *Sex and the City* (1996) beruhende und in China verbotene HBO-Serie wurde vielmehr von 1998 bis 2004 ausgestrahlt.[387] Zum anderen erfuhr *chick lit* in China eine verzögerte Rezeption, die größtenteils erst nach dem Höhepunkt des *Meinü-zuojia*-Phänomens stattfand. Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) erschien drei Jahre nach der Erstveröffentlichung 1999 auf Chinesisch und damit im selben Jahr wie Wei Huis *Shanghai baobei*; die chinesische Version von Candace Bushnells *Sex and the City* wurde sogar erst 2003 publiziert. Wei Hui kannte diese Texte und deren filmische Adaptionen also womöglich gar nicht, als sie *Shanghai baobei* schrieb. Da sie darin extensiv westliche Autor*innen sowohl der Populär- als auch der Hochkultur zitiert,[388] ist davon auszugehen, dass sie einen Bezug zur *chick lit* hergestellt hätte, wenn ihr diese präsent gewesen wäre – zumal sie in *Marrying Buddha* (2004) nicht mit *Chick-lit*-Referenzen geizt.[389] Es liegt folglich die Vermutung nahe, dass Wei Hui erst in der Zeit zwischen den beiden Publikationen auf die *chick lit* aufmerksam wurde. In *Shanghai Baby* lassen sich stattdessen einerseits Enfant terribles wie Henry Miller, Dylan Thomas und die Beat-Poeten William Burroughs, Jack Kerouac und Allen Ginsberg als literarische Referenzschwerpunkte ausmachen, andererseits kanonische westliche Autorinnen wie Virginia Woolf, Marguerite Duras, Flannery O'Connor und Sylvia Plath sowie dezidiert der zweiten Welle des Feminismus zugerechnete amerikanische Schriftstellerinnen wie Erica Jong, deren Roman *Fear of Flying* auch als *Chick-lit*-Vorläufer gilt (vgl. Kap. 2.2.1.3, S. 168), und Robin Morgan.[390] Während weder die kanonisch-weibliche* noch die feministische Schiene in der Vermarktung und Rezeption aufgegriffen wurde, schafften es gleich zwei von Wei Huis

---

386 Freeman: »Novelist Wei Hui Talks about Book-Burning, Notoriety and Buddha« (2005).

387 Dass die Regierung die Serie verbot, führte dazu, dass *Sex and the City* zu einer der gefragtesten (raubkopierten) DVDs Chinas wurde. Vgl. Michael Stanat: *China's Generation Y. Understanding the Future Leaders of the World's Next Superpower.* Paramus: Homa & Sekey Books 2006, S. 76.

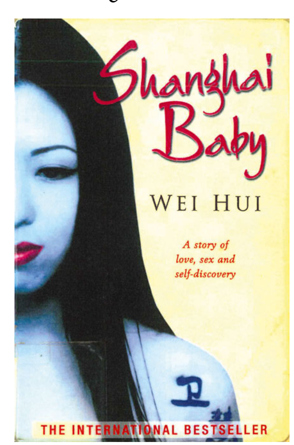
388 Wei Hui stellte den 32 Kapiteln ihres Romans 44 Zitate ausschließlich westlicher Autor*innen und Künstler*innen als Mottos voran.

389 Im Roman findet bspw. eine *Sex-and-the-City*-Mottoparty statt. Vgl. Wei Hui: *Marrying Buddha* (o. Angabe der Übersetzerin Larissa Heinrich). London: Robinson 2005, S. 2. Es wird an mehreren Stellen direkt aus Candace Bushnells Roman zitiert (vgl. ebd., Motto, Kap. 2, S. 9 u. Kap. 3, S. 15) und auch wiederholt auf die Serie (vgl. ebd., S. 26, 124) verwiesen. Dem 30. Kapitel ist zudem ein Zitat aus Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* als Motto vorangestellt (vgl. ebd., S. 211).

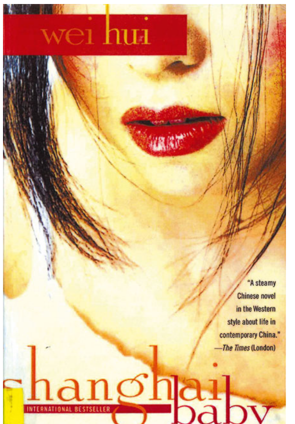
390 Unter den 44 Mottos (d.h. den Zitaten, die den 32 Kapiteln einzeln oder in Gruppen vorangestellt sind) in *Shanghai Baby* stechen quantitativ, abgesehen von den genannten Gruppierungen, als Einzelpersonen Marguerite Duras mit viermaliger (Kap. 18, 28, 31, 32) und Allen Ginsberg (Kap. 14, 19, 28) mit dreifacher Nennung hervor.

männlichen* Referenzen – Henry Miller (*Tropic of Cancer*, 1934) und Jack Kerouac (*On the Road*, 1957) – auf die Umschläge der anglophonen Erstausgaben.[391] Das Schreiben von Autorinnen durch Analogien mit erfolgreichen Autoren aufzuwerten, stellt eine althergebrachte Strategie dar, die wie schon bei der Beschreibung von George Eliot als einem ›weiblichen* Shakespeare‹ oder Elizabeth Gaskell als ›weiblichem* Dickens‹ anzeigen soll, dass es sich um ›richtige‹ Literatur (im Gegensatz zu ›Frauenliteratur‹ bzw. *chick lit*) handelt. Auch die optische Gestaltung von *Shanghai Baby* – und dasselbe trifft auf Mian Mians *Candy* (2003) zu – weist kaum Ähnlichkeit mit den pastellfarbenen, von schlanken Frauensilhouetten und vermeintlich femininen Accessoires übersäten Covers der anglo-amerikanischen *chick lit* auf (vgl. Abb. 9). Was jedoch auffällt, ist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Covergestaltung ihrer Urtexte, Fieldings *Bridget Jones's Diary* und Bushnells *Sex and the City* (vgl. Abb. 4a u. b, S. 140), die den erst später aufgekommenen Gestaltungskonventionen noch nicht unterlagen.

Abb. 9: Anglo-amerikanische Covers ›chinesischer chick lit‹ (meinü zuojia)



a | Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Robinson 2001



b | Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. New York: Pocket Books 2001



c | Mian Mian: *Candy* (2003)

Auf allen Covers sind Fotos abgebildet, die entweder die Autorinnen selbst oder eine diesen ähnlich sehende Frau* zeigen[392] – eine Referenz auf die Entstehungs- und Pu-

391 Der Vergleich mit Miller findet sich auf den Klappentexten beider anglophoner Erstausgaben von *Shanghai Baby* (New York: Washington Square Press 2001/London: Robinson 2001). Auf dem Cover der US-amerikanischen Taschenbuch-Erstausgabe (Washington Square Press 2001) ist zudem das Zitat »Hui is a searcher, a female Kerouac on a road of her own devising« der *New York Times Book Review* abgedruckt.

392 Ob es sich tatsächlich um die Autorinnen handelt, ist im Einzelfall schwer zu eruieren. Das Impressum und die Copyrightangaben in den Büchern geben in den oben genannten Fällen keine Auskunft darüber. Da bekannt ist, dass Wei Hui auf dem chinesischen Originalcover abgebildet ist (vgl. Abb. 8b, S. 261) und es sich beim Cover der britischen Ausgabe von *Shanghai Baby* (vgl. Abb. 9a) um eine vergrößerte und bearbeitete Version dieses Fotos zu handeln scheint, ist davon auszugehen, dass es sich um die Autorin handelt. Von Mian Mian ist ebenfalls bekannt, dass sie sich öfter auf den Covers ihrer Bücher abbilden lässt, z.B. sowohl auf der chinesischen Erstausgabe von *La la la* (vgl. Abb. 8a,

blikationsgeschichte sowie die Genrezuordnung. Während es sich bei *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* ursprünglich um Zeitungskolumnen handelte, die den Eindruck von authentischen Erlebnissen ihrer Autorinnen vermitteln sollten, wurden sowohl *Shanghai Baby* als auch *Candy* als semiautobiographische Romane ausgewiesen – ein von westlichen Verleger*innen als risikoarm eingestuftes und daher, insbesondere in Bezug auf die Literatur von Frauen*, favorisiertes Genre.[393] Das Cover von *Candy*, auf dem Mian Mian mit gesenktem Blick an einer Zigarette zieht (vgl. Abb. 9c), wirkt fast wie eine gespiegelte Version jener rauchenden Frau*, die bereits in der Kolumne und auf der Erstausgabe von *Bridget Jones's Diary* abgebildet war und irrtümlicherweise für die Autorin gehalten wurde (vgl. Abb. 4a, S. 140). Die Zigarette, die auch auf dem originalen Cover von Bushnells *Sex and the City* nicht fehlte (vgl. Abb. 4b), übernimmt dabei, neben dem Ausdruck einer gewissen Lässigkeit, vor allem die Funktion, die ›Authentizität‹ der Erzählerinnen-Protagonistinnen – allesamt Raucherinnen – zu unterstreichen. Ähnlich wie die anglo-amerikanischen Urtexte weisen auch die chinesischen Romane eine reduzierte Farbgebung auf, wobei die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf beiden Ausgaben von *Shanghai Baby* (vgl. Abb. 9a u. b) mittels Farbakzenten gezielt auf die Lippen gelenkt wird. Dadurch gemahnen sie – wie auch weitere internationale Covers von *Shanghai Baby*[394] – an das stereotype Bild der exotischen asiatischen Frau*, »[that] makes no distinction between women from

S. 261) als auch auf den deutschen Taschenbuchausgaben von *La la la* und *Deine Nacht mein Tag*. Die Vermutung liegt folglich nahe, dass das Cover der englischen Erstausgabe von *Candy* (vgl. Abb. 9c) die Autorin zeigt. Auf dem amerikanischen Cover von *Shanghai Baby* (vgl. Abb. 9b) erlauben Bildausschnitt bzw. Perspektive hingegen kaum Mutmaßungen. Auf späteren englischsprachigen Ausgaben wie jener von Washington Square Press (2002, Paperback) und Atria (2002, Kindle Ed.) wurde jedoch ein größerer Ausschnitt desselben Fotos abgedruckt, auf dem ersichtlich ist, dass es sich um Wei Hui handelt.

393 Eva Kneissl schreibt mit Bezug auf Übersetzungen vom Chinesischen ins Englische ab den 1990er Jahren: »To minimize risk Western trade publishers rely on common genres and marketing strategies. For example, semi-autobiographical novels by female writers are regarded with much favour«. Eva Kneissl: »Chinese fiction in English translation. The challenges of reaching larger Western audiences«. In: *Logos. Anales Del Seminario de Metafísica* 18/4 (2007), S. 204-208, hier S. 204. https://doi.org/10.2959/logo.2007.18.4.204.

394 Im Zuge der Recherche konnte nur ein Beispiel, die deutschsprachige Taschenbuchausgabe des Ullstein-Verlags aus dem Jahr 2005, ausgemacht werden, das auf die Fotografie einer asiatisch gelesenen Frau* auf dem Cover verzichtet. Es überwiegen insgesamt Porträtfotografien, wobei sich jene beiden, die auf der britischen und US-amerikanischen Erstausgabe (2001) abgedruckt sind (teils in leichten Variationen), besonders häufig finden (z.B. auf dänischen, deutschen, französischen, mazedonischen, polnischen, schwedischen, thailändischen usw. Covers). Auf einer französischen (Philippe Picquier 2001), japanischen (Bungei Shunjû 2001) und vietnamesischen (Văn nghệ 2008) Ausgabe sind zudem Ganzkörperfotografien leicht bekleideter, erotisch posierender oder tanzender asiatisch gelesener Frauen* in Discos/Bars abgebildet. Ein tschechisches Cover (Motto 2003), das den nur mit einer Unterhose bekleideten unteren Teil des Rumpfes (von knapp über dem Bauchnabel bis zu den Oberschenkeln) einer Frau* zeigt, und ein portugiesisches Cover (Globo 2002), auf dem in Untersicht die Füße, Beine und der (bekleidete) Intimbereich einer Frau* abgebildet sind, scheinen weniger auf Exotisierung, dafür aber umso stärker auf Sexualisierung zu setzen. Einzelne Covers widersetzen sich sowohl der beinahe durchgehenden Sexualisierungs- als auch der Exotisierungstendenz, so bspw. jene spanischen (Planeta 2002 u. 2003; Booket 2003), die eine (nicht Geisha-artig geschminkte oder erotisch posierende) asiatisch gelesene Frau* in einem blauen langärmeligen und hochgeschlossenen Pullover zeigen, oder einige italienische Covers (Rizzoli 2001, Hardcover; Rizzoli

Japan, China and South East Asia: physical attributes such as long dark hair, delicately-constructed bodies and skin that is not *too* dark have come to signify sexual availability, eagerness to please men and an exciting ›difference‹ to Western women.«[395] Die farblichen Kontraste – helle Haut, schwarze Haare, pink oder rot geschminkte Lippen und, auf dem amerikanischen Cover (vgl. Abb. 9b, S. 273), Wangen – evozieren ein »Japanese geisha, ›Madame Butterfly‹ make-up«[396] und bedienen in Kombination mit Peritexten wie »A story of love, sex and self-discovery«,[397] »A steamy Chinese novel in the Western style«[398] und »publicly burned« oder »banned in China«[399] eine gemäßigt exotische, explizit erotische, aber nicht dezidiert an die *chick lit* gekoppelte Erwartung.

Bezogen auf die *meinü zuojia* waren es folglich weder die Peri- noch die Epitexte, weder Verlage noch Literaturkritik, die sich konsequent um den Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* bemühten. In Rezensionen und Interviews zu Wei Huis *Shanghai Baby* wurden zwar gelegentlich Parallelen gezogen, insgesamt schien jedoch das erotisch bedingte Skandalpotenzial für die internationale Vermarktung chinesischer Gegenwartsliteratur von Frauen* einträglicher zu sein. Dass sich die *Chick-lit*-Analogie dennoch etablieren konnte, ist primär der Wissenschaft und insbesondere den Artikeln der Englisch-Professorin (National Cheng-Chi-Universität in Taipei, Taiwan) Eva Chen, »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick Lit« (2009) und »Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit« (2012), zuzuschreiben.[400] In renommierten Fachzeitschriften erschienen und relativ breit rezipiert, stellen sie eine wichtige, wenn nicht gar die Hauptreferenz in Bezug auf chinesische *chick lit* dar.[401] Chen betont, dass es ihr nicht darum gehe, einen direkten Einfluss, sondern vielmehr »affinities both in narrative, thematic and ideological dimensions with the contemporary Anglo-American chick lit«[402] nachzuweisen. *Shanghai Baby* dient dabei als

---

2002, Taschenbuch), die mit ihren frontalen, auf erotische Akzentuierung verzichtenden Abbildungen ebenfalls eine neutralere Strategie verfolgen.

395 Sandra Lyne: »Consuming Madame Chrysanthème: Loti's ›Dolls‹ to *Shanghai Baby*«. In: *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 8 (Okt. 2002), Absatz 7, https://web.archive.org/web/20201016155053/http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

396 Ebd., Absatz 46.

397 Wei Hui: *Shanghai Baby* (London 2001; sowohl gebundene als auch Taschenbuchausgabe).

398 Wei Hui: *Shanghai Baby* (New York 2001; Taschenbuchausgabe).

399 Vgl. Kap. 3.1.2, S. 253.

400 Chen: »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick-Lit« (2009); Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 214-228. Bei Letzterem handelt es sich, zumindest was die Analyse von Wei Huis *Shanghai Baby* betrifft, um eine komprimierte Form des ersten Artikels. Der Mehrwert bzw. Neuheitsgehalt besteht in der Einbettung der chinesischen *chick lit* in einen globalen Diskurs.

401 Die beiden Artikel wurden online über 820 Mal angeklickt und 45 Mal zitiert. Die exakte Anzahl an Artikelabrufen laut Taylor & Francis Online beträgt für Chens ersten Artikel 215 und für den zweiten 608; zitiert wurden die beiden Artikel laut Google Scholar 13 und 32 Mal. Die Zahlen beziehen sich auf eine Google-Abfrage vom 27. Juni 2019 (S.F.). Chens aktuellerer Artikel (2012) wird zudem in den einschlägigen akademischen Beiträgen zu globaler *chick lit* – z.B. in Sandra Ponzanesis *The Postcolonial Cultural Industry* (2014), Sorcha Gunnes »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016) und Erin Hurts (Hg.) *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019) – angeführt.

402 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 54. Vier Seiten später merkt Chen explizit an: »This paper does not seek to prove any direct influence« (ebd., S. 58). In ihrem zweiten Artikel wendet

Beispiel für die chinesische »new school of urban female writing […] that differs from earlier female literature in its distinctly cosmopolitan ambience and its depiction of young professional women who pursue an active, empowering form of material and sexual pleasure.«[403] Der Roman sei »[l]ike the typically big-city settings (New York or London) of Anglo-American chick lit works […] set in the most cosmopolitan Chinese city«.[404] Diese auf das Setting bezogene Ähnlichkeit ist offensichtlich, da bis auf kurze Episoden im Süden (Haikou) und im Norden (Peking) Chinas die gesamte Romanhandlung in Shanghai spielt. Die Stadt nimmt somit eine ähnlich zentrale Rolle ein wie beispielsweise New York in *Sex and the City*:

> My instinct told me that I should write about turn-of-the-century Shanghai. This fun-loving city: the bubbles of happiness which rise from it, the new generation it has nurtured, and the vulgar, sentimental and mysterious atmosphere to be found in its back streets and alleys. This is a unique Asian city. Since the 1930s it has preserved a culture where China and the West met intimately and evolved together, and now it has entered its second wave of westernisation. (SB 27)

Diese Passage verdeutlicht, dass die von Coco, der Ich-Erzählerin, mitgeteilte Geschichte und ihre Protagonist*innen untrennbar mit der Stadt, in der sie leben, verbunden sind; eine Stadt, die in ihrer kolonialen, vorsozialistischen Vergangenheit als ›Paris des Ostens‹ galt und die seit den 1990er Jahren einen neuen Aufschwung erlebt, der sich in der »Manhattanized cityscape of skyscrapers«[405] auch architektonisch manifestiert. Die Vereinigten Staaten als Inbegriff der Verwestlichung und des Kapitalismus werden jedoch nicht uneingeschränkt idealisiert. Als Coco und Tian Tian mit einer Gruppe von Freund*innen ein Picknick auf dem öffentlichen Rasen des *Xingguo Guest House* veranstalten, bittet sie eine ältere Amerikanerin sehr nachdrücklich zu gehen, da sie den Ausblick und die Ruhe ihres angrenzenden luxuriösen Anwesens stören würden. Die jungen Leute denken an die koloniale Vergangenheit zurück, insbesondere an das Schild in Schanghais ehemaliger französischer Konzession: »Chinese and Dogs Keep Out« (SB 96), und fühlen, »[n]ow that the multinational corporations and financial giants were staging a comeback« (SB 96), zum ersten Mal »a direct threat to [their] own self-esteem« (SB 97). An späterer Stelle wird außerdem der amerikanische Luftangriff auf die chinesische Botschaft in Belgrad am 7. Mai 1999[406] thematisiert und verurteilt (vgl. SB 249). Chen hebt in ihren Analysen von *Shanghai Baby* jedoch vor allem die positive Verbindung von Fortschritt, Modernität und westlichem Kapitalismus hervor und stellt fest, dass

---

sich Chen nicht mehr explizit davon ab, direkte Einflüsse zu behaupten; aus den Affinitäten sind »remarkable similarities« geworden. Vgl. Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 217.

403 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 217. Chen verwendet zwar an keiner Stelle den Begriff *meinü zuojia*, sie spricht jedoch in Zusammenhang mit der neuen urbanen Frauenliteratur sowohl von »body writing« (ebd.) – ein Begriff, der für den Stil der *meinü zuojia* in Verwendung war – als auch von der »70s and after«-Generation (ebd., S. 226), zu der die *meinü zuojia* gehören.

404 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 58.

405 Ebd.

406 Im Roman wird das falsche Datum, der 8. Mai 1999, angegeben.

> [i]n the same way that Shanghai leads other Chinese cities in its ›Westernized‹ image and its integration with the global economy, Shanghai women are also constructed to have a unique sense of glamour, sexiness, fashion and sophistication derived from their knowledge of and exposure to Western lifestyle and commodities.[407]

Sie macht die Konsumorientierung insbesondere an den regelmäßigen Restaurant- und Barbesuchen der Protagonist*innen sowie an der häufigen Nennung westlicher Marken fest,[408] verschweigt dabei aber einerseits, dass auch asiatische Marken genannt werden,[409] und andererseits, dass Einkaufen im Sinne einer Freizeitbeschäftigung im Roman wenig Raum einnimmt. Shopping scheint für Coco – »Whenever I'm feeling down, like other girls I go to Huating Road, stroll from one end to the other, and buy up a storm« (SB 102) – ebenso normal und daher nicht weiter erwähnenswert zu sein wie für ihren Lebensgefährten Tian Tian, der oft unerwartet Geschenke kauft, »as if spending money on beautiful but useless knick-knacks were his sole pleasure« (SB 28). Da es sich bei diesen beiden Zitaten um die einzigen direkten Verweise auf das Einkaufsverhalten der Protagonist*innen handelt, verwundert es, dass Chen in ihrem Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* – ähnlich wie Rezensent*innen, die *Shanghai Baby* als »sex'n-shopping novel«[410] oder Coco als »an addicted shopper«[411] bezeichnen – so stark auf das Thema Konsum setzt.

Auch scheint es fraglich, die »remarkable similarities to Anglo-American chick lit«[412] am »financial success« und der »sexual confidence«[413] der Protagonistin festzumachen. Coco hat ihren gut bezahlten Job bei einer Zeitschrift bereits zu Beginn der Romanhandlung aufgegeben und verdient ihren Lebensunterhalt zunächst als Kellnerin in einem Café, bis sie bei ihrem Freund Tian Tian einzieht und sich von diesem bzw. seiner Mutter finanzieren lässt. Chens Feststellung, Coco schreibe »bestsellers that are lucrative«,[414] wird von dieser selbst widerlegt, wenn sie gesteht: »I published a collection of short stories which didn't make any money« (SB 2) und »my savings had just about dried up, and it would be a long while yet before my new book would bring in any money« (SB 148). Neben dem angeblichen finanziellen Erfolg stellt Cocos »celebratory,

---

407 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 218.

408 Beispiele wären der »Cotton Club« (SB 10), »YY's bar« (SB 81), »M on the Bund« (SB 109) oder das »Goya Pub on Xinhua Road« (SB 111), in dem bekannte Maler*innen, Musiker*innen und Paparazzi verkehren. Westliche Marken, die genannt werden, sind u.a. *C[alvin] K[lein]* (SB 31, 83), *Esprit* (SB 43), *Yves Saint Laurent* (SB 117), *D&G* (SB 256), *Ikea*-Möbel (SB 4), *VW* (SB 14) und *BMW* (SB 117).

409 Asiatische werden im Vergleich mit westlichen Marken seltener genannt, sind aber dennoch präsent, z.B. die japanische Zigarettenmarke *Mild Seven* (SB 6), die japanische Kosmetiklinie *Shiseido* (SB 93) und das in Hong Kong gegründete Modelabel *G2000* (SB 113).

410 Cowley: »Bridget Jones with Blow Jobs« (2001).

411 J. Stefan Cole: »Shanghai Baby – By Wei Hui. A Non-Review With Current Events Tossed In«. In: *Free Williamsburg* 20 (Nov. 2001), https://web.archive.org/web/20201016124014/http://freewilliamsburg.com/november_2001/books.html [16.10.2020]. Die Seite ist nicht mehr abrufbar, da die URL seit dem letzten Abrufdatum aus der Wayback Machine entfernt wurde.

412 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 217.

413 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 63f.

414 Ebd., S. 75f.

uninhibited and pleasure-seeking approach to sexual desire«[415] Chens zweiten, an die Hauptfigur angelehnten Vergleichspunkt mit der *chick lit* dar. Die Dreiecksbeziehung zwischen Coco, ihrem impotenten Freund Tian Tian und ihrem deutschen Liebhaber Mark eignet sich aufgrund des ambivalent-masochistischen Gehalts der Affäre jedoch nur bedingt für eine emanzipative, sexpositive Beschreibung der Protagonistin, die sich ihren Liebhaber beim Geschlechtsverkehr wiederholt als Nazi vorstellt:

> I imagined what he would be like in high boots and a leather coat, and what kind of cruelty would show in those Nordic blue eyes. These thoughts increased my excitement. ›Every woman adores a Fascist/The boot in the face, the brute/Brute heart of a brute like you…‹ wrote Sylvia Plath. (SB 71)

> I still hurt so much it was hard to bear. He was like a pitiless beast, like a soldier breaking through enemy lines, like an enforcer giving a beating, but we continued […]. Yes, women like to have the fascist with the boot in the face in their beds. (SB 297)

Die Ambivalenz von Cocos Masochismus wird zum einen durch die Referenzen auf Sylvia Plaths düsteres Gedicht »Daddy« (1965) verstärkt und zum anderen dadurch, dass bereits der erste sexuelle Kontakt zwischen ihr und Mark – »His huge organ made me feel swollen. ›No,‹ I began to cry out: ›No way!‹« (SB 71) – an eine Vergewaltigung gemahnt. In einer späteren Sexszene in der Toilette einer Diskothek äußert sich Coco Mark gegenüber mehrmals ablehnend – »I feel totally disgusting, like a criminal – and even more like I'm being tortured […]. Put me down right now. This won't do. I feel like a specimen nailed to a wall!« (SB 83) –, betont dann aber postkoital: »You didn't rape me […]. No one could«. (SB 84) Nach ihrem letzten Zusammentreffen, bevor Mark nach Deutschland zurückkehrt, fühlt sie sich jedoch deprimiert, »like a doll that's been raped too often« (SB 280). Solche Szenen können wohl kaum uneingeschränkt mit sexueller Konfidenz gleichgesetzt werden.

Chen führt die »much tamer [sex] scenes« in *Shanghai Baby* – die jedoch im Vergleich zu *Bridget Jones's Diary* geradezu als *kinky* bezeichnet werden können – und Cocos »fewer relationships«[416] als Hauptunterschiede zur anglo-amerikanischen *chick lit* an, unterschlägt dabei aber die zentrale Information, dass Coco im Unterschied zur prototypischen *Chick-lit*-Protagonistin den gesamten Roman über nicht alleinstehend und daher auch nicht auf Partnersuche ist. Sie macht sich zu keinem Zeitpunkt Illusionen über einen Mr. Right, sondern betrachtet die zwei Männer* in ihrem Leben vielmehr als komplementär: »The boy I love [Tian Tian; S.F.] can't give me sexual satisfaction […]. Meanwhile, a married man [Mark; S.F.] is giving me physical satisfaction, but has no impact on my emotions.«[417]

415 Ebd., S. 65.

416 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 58.

417 SB 119. Auch wenn im Laufe der Handlung bei Coco Gefühle für Mark aufkommen (vgl. SB 264), ändert sie deswegen nicht ihren Lebensentwurf. Er geht zurück nach Deutschland, sie bleibt in Shanghai und beendet ihren Roman. Als die beiden getrennt sind, schreibt er ihr »long, very long« EMails und vertraut ihr u.a. seine Eheprobleme an, was sie zynisch mit »I don't know what kind of trust led him to confide in me« (SB 308) kommentiert.

Noch konstruierter als in Bezug auf die Liebes- und sexuellen Beziehungen in *Shanghai Baby* wirkt Chens *Chick-lit*-Vergleich, wenn sie anmerkt, dass Coco »[a]s if modeled on the American television program *Sex and the City* [...] converses daily with her female friends while commenting wryly on their love lives as well as her own«.[418] Chen beschreibt Cocos Cousine Zhu Sha als »a Charlotte-type, straight-laced model-student-turned-yuppie« und ihre Freundin Madonna als »a Samantha-type, uninhibited, sexually assertive young widow«.[419] Diese Darstellung erweckt fälschlicherweise den Eindruck, dass die drei Frauen* – ähnlich wie in der Serie *Sex and the City* – eine Art Clique bilden und sich regelmäßig über ihr Sexleben austauschen. Tatsächlich handelt es sich bei Zhu Sha um Cocos ältere geschiedene Cousine, mit der sie seit frühester Kindheit in einem Konkurrenzverhältnis steht, und bei Madonna um eine enge Freundin Tian Tians, die früher als Prostituierte und ›Madame‹ gearbeitet und schließlich des Geldes wegen einen alten Multimillionär geheiratet hat (vgl. SB 11f., 143). Tägliche, intime Konversationen führt Coco mit keiner der beiden. Außerdem ist Madonna dadurch, dass sie nie die Möglichkeit hatte, eine eigenständige Karriere abseits der Sexarbeiter*innenszene zu verfolgen, nur schwer mit der selbständigen PR-Frau* Samantha aus *Sex and the City* vergleichbar.

Da es keine Clique junger Frauen* und auch keinen Mr. Right gibt – Cocos Affäre Mark kehrt nach Deutschland zu seiner Ehefrau und seinem Sohn zurück und ihr Lebensgefährte Tian Tian stirbt an einer Überdosis Heroin –, weicht die Figurenkonstellation insgesamt stärker von der *chick lit* ab, als dass sie ihr ähnlich wäre. In Bezug auf die narrativen Techniken – Chen führt »the first-person, diary-like, confessional format and a quirky, ironic and witty tone«[420] an – sind zwar *Chick-lit*-Affinitäten vorhanden. Das Schreiben stellt für Coco jedoch nicht primär ein Mittel der Selbstreflexion oder gar -optimierung dar, sondern vielmehr einen Prozess, um symbolisches und ökonomisches Kapitel zu erwirtschaften: »Every morning when I open my eyes I wonder what I can do to make myself famous« (SB 1), so Coco, bevor sie ihren Job als Kellnerin kündigt, um ihr »shocking bestselling novel« (SB 9) zu schreiben – ein Plan, dem sie mit großer Selbstsicherheit entgegensieht: »I'm twenty-five, and I want to be a writer. Even though the profession's totally passé, I'm going to make writing up to date again.« (SB 20) Dieses sich von der Selbstironie Carries, Bridgets und Co abhebende, gesteigerte Selbstbewusstsein hat mit der »tradition of unrestrained self-praise in twentieth-century Chinese novels«[421] zu tun. Im Unterschied zum Gros der chinesischen Gegenwartsromane vollzieht Cocos schriftstellerischer Narzissmus jedoch die Transformation »from an intellectual, the conscience of society, the architect of the soul, to a celebrity in a consumer economy at best, a self-styled outsider at worst«.[422]

418 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 218.

419 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 64, und fast eins zu eins in Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 218.

420 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 58.

421 Bin Liu/Brian James Baer: »Packaging a Chinese ›Beauty Writer‹. Re-reading *Shanghai Baby* in a Web Context«. In: *Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal* 26/2 (Aug. 2017), S. 415-434, hier S. 421. https://doi.org/10.7202/1041031ar. Die Autor*innen beziehen sich dabei auf die Ausführungen in Bonnie S. McDougall: *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong 2003, S. 104.

422 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 178.

Obgleich Cocos selbstbezogene und persönliche Erzählweise die neben der Großstadtkulisse offensichtlichste Parallele zur anglo-amerikanischen *chick lit* darstellt, gilt es zu beachten, dass ihr Individualismus in einem chinesischen, postsozialistischen Kontext nicht einzig neoliberales, sondern auch subversives Potenzial birgt. Die Debatten um die Gefährdung der Nation bezogen sich schließlich nicht primär auf den von der Erzählerin propagierten westlichen Kapitalismus, sondern darauf, dass dieser in Gestalt eines hypermaskulinen westlichen Geschäftsmannes* einem impotenten chinesischen Heroinsüchtigen gegenübergestellt wurde.

Insgesamt wirkt Coco, die sich am Ende die Frage stellt: »Who am I?« (SB 311), viel zu widersprüchlich und ungefestigt, um sie mit Chen zur Repräsentantin einer Ideologie zu erklären, welche die »[p]articipation in Western-style commodity culture and enjoyment of the solipsistic pleasures of consumption and sexuality« als »the new way forward for contemporary women worldwide«[423] ausgibt. Während bereits die aufgezeigten Affinitäten zwischen *Shanghai Baby* und *Sex and the City* (primär der Fernsehserie) stellenweise konstruiert wirken, erscheint der übergeordnete Vergleich zwischen der chinesischen »new school of urban female writing«[424] (den *meinü zuojia*) und der anglo-amerikanischen *chick lit* über das Tertium Comparationis des neoliberalen Feminismus komplett verkürzt, zumal ›im Westen‹ beinahe ausschließlich ein und derselbe chinesische Roman *(Shanghai Baby)* bzw. sogar ein und dieselbe Lesart dieses Romans (Chens) für die Legitimation dieser Hypothese herangezogen wurde. Chen wies zwar darauf hin, dass der große Erfolg von *Shanghai Baby* »a number of copycat series including *Canton Baby*, *Chengdu Baby*, and the ›Pink-collared Beauty‹ novels featuring glamorous working girls in other Chinese cities«[425] inspiriert habe. Anhand der vagen Angaben, aus denen nicht hervorgeht, ob es sich um Buch- oder Reihentitel, deren direkte Übersetzungen oder aber um freie Paraphrasen handelt, lässt sich die angedeutete Konsolidierung des Genres jedoch nicht nachvollziehen. Eine Schlagwortsuche zum Wortfeld der »Pink-collared Beauty novels« führt zu Lele Chengs *Fen ling sheng jing* (2009, engl. *Pink Collar Series*), einem Ratgeber, der zwar optisch mit seinem pinken Cover, den darauf abgebildeten Highheels und glitzernden Diamanten an anglo-amerikanische *chick lit* erinnert, aber weder einem Roman entspricht noch weitere Publikationen nach sich gezogen hat, die auf eine Reihe (z.B. im Stil der *chick nonfiction*) hindeuten würden.[426] Die Suche nach *Canton* und *Chengdu Baby* – Chen

423 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 223.

424 Ebd., S. 217.

425 Ebd., S. 215.

426 Dass jedoch *Fen ling sheng jing (Pink Collar Series)* vor dem eigentlichen Titel *Zhi chang nu ren tan de xing fu xin shi* (engl. in etwa: *Working Women Talk About Happiness*) angeführt und durch einen Doppelpunkt von diesem abgetrennt wird, könnte darauf hindeuten, dass ursprünglich eine Reihe geplant war. Vgl. Lele Cheng: *Fen ling sheng jing: zhi chang nu ren tan de xing fu xin shi.* Taipeh: Yu shu fang 2009. Die beiden Quellen, die Chen in Bezug auf die *pink-collar novels* nennt – Linghan: »Pink-collar Beauty Series«. In: *Ecstatic by Oneself.* Hefei: Anhui Art and Literature Press 2006, und Jing Xue: *Pink-collar Beauty.* Nanjing: Jiangsu Art and Literature Press 2008 – sind beide nicht eruierbar. Die Recherche wird dadurch erschwert, dass Chen die chinesischen Literaturangaben auf Englisch übersetzt, jedoch darauf verzichtet, sie auch in chinesischen Schriftzeichen oder Pinyin anzugeben.

spricht von einer »Baby series«[427] – ergab ebenfalls keine Treffer.[428] Ein Titel, der bei der Literaturrecherche jedoch wiederholt auftauchte, ist Murong Xuecuns (Ps. v. Hao Qun) Roman *Chengdu, jin ye qing jiang wo yi wang* (2002, engl. *Leave Me Alone: A Novel of Chengdu*), der nicht nur die Stadt Chengdu im Titel führt, sondern in den Jahren nach der Publikation von *Shanghai Baby* auch einiges Aufsehen erregt hat. Zunächst 2002 online in Fortsetzungen erschienen, wurde er noch im selben Jahr in Buchform publiziert und inzwischen auch in sieben Sprachen übersetzt.[429] Durch das darin vermittelte »brutally honest portrait of contemporary Chinese urban life, dripping with greed, corruption and emotionless sex«,[430] weist er thematische Parallelen zu den *meinü zuojia* auf, allerdings mit dem Unterschied, dass es sich bei dem Autor wie auch bei den Protagonisten um Männer* handelt – wenn der Vergleich mit anglo-amerikanischen Genres gezogen werden wollte, wäre folglich eher von einer Art *lad lit* auszugehen.

3.1.2.3 Exkurs: Internetliteraturpionierinnen und *meinan zuojia*

Ein Vergleich zwischen Xuecuns Chengdu-Roman und den *meinü zuojia* bietet sich nicht nur aufgrund des Gegenwarts- und Generationenbezugs, des urbanen Settings und der Thematisierung von Tabus, sondern auch aufgrund der digitalen Publikationsform an, in der sich die *meinü zuojia* als Pionierinnen und besonders erfolgreiche Vertreterinnen hervorgetan haben: »Young and well educated, they were quick in responding to new technology. Some writers, such as Wei Hui, Mian Mian and Zhou Jieru, set up their own websites, and communicated with the readers through bulletin boards, chat rooms and emails.«[431] Als mehr und mehr Texte online publiziert wurden, begannen sich in Konkurrenz zum geschlechtsmarkierten Terminus der *meinü zuojia* auch neutralere, auf das Medium bezogene Begriffe wie Internetliteratur *(wangluo*

---

427 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 225/Endnote 4.

428 Die Quelle, die Chen hinsichtlich der *Baby series* anführt (Taotanglangji: *Chengdu Baby*, www.wenxuejia.net/files/article/info/95/95403.htm [3.3.2009]) kann nicht mehr abgerufen werden und auch unter dem angegebenen Autor*innennamen findet sich niemand. Bei Shuyu Kong findet sich eine ähnliche Referenz, und zwar auf »Beijing Babe«, »Guangzhou Babe« und »Chongqing Babe«, die sie (leider ohne eine Quelle zu nennen) als von Autor*innen adaptierte »copycat names« ausweist. Das einzige Beispiel, das sie nennt, ist Chun Shus Roman *Beijing Doll* (engl. 2004 [2002]). Shuyu Kong: »Literary Celebrity in China: From Reformers to Rebels«. In: Elaine Jeffreys/Louise P. Edwards (Hg.): *Celebrity in China*. Hong Kong: Hong Kong UP 2010, S. 125-143, hier S. 141.

429 Vgl. Murong Xuecun: *Chengdu, jin ye qing jiang wo yi wang*. Hohhot: Nei meng gu ren min chu ban she 2002. Der Roman wurde ins Französische (2006), Deutsche (2008), Englische (2008), Vietnamesische (2010), Spanische (2014), Portugiesische (2014) und Finnische (2015) übersetzt (die Angaben zu Übersetzungen beruhen auf Recherchen im *Index Translationum*, in worldcat.org und Goodreads, Stand: 10.7.2019).

430 O.A.: »China's New Generation of Online Novelists«. In: *New Matilda* (22.7.2009), https://web.archive.org/web/20201016165117/https://newmatilda.com/2009/07/22/chinas-new-generation-online-novelists/ [1.10.2021].

431 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 47. Laut Yang, der sich auf die Statistik des China Internet Network Information Center bezieht, waren im Jahr 2000 in China 8,9 Millionen Internetuser*innen (das sind 6,8 % der Gesamtbevölkerung Chinas) registriert. 85,8 % davon waren junge Leute zwischen 18 und 35 Jahren, 84 % hatten mindestens einen Collegeabschluss und ca. 66 % lebten in den großen Küstenstädten Chinas. Yang macht mit diesen Zahlen deutlich, dass es sich beim regelmäßigen Internetkonsum um eine kleinbürgerliche Tätigkeit handelte, die nur bestimmten sozialen Gruppen wie Angestellten und Studierenden überhaupt offenstand. Vgl. ebd., S. 44-48.

wenxue) oder *cyber writing* zu etablieren. In einer zeitgenössischen chinesischen Literaturgeschichte werden bereits drei Kategorien dieses neuen Genres unterschieden: Erstens literarische Texte, die nachträglich digitalisiert und ins Internet gestellt werden; zweitens Texte, die das Internet formal (z.B. über Hyperlinks) und/oder inhaltlich in ihr Schreiben integrieren; und drittens Texte, die online geschrieben und publiziert werden (z.B. Blogs).[432] Während die Werke von Wei Hui und Mian Mian nachträglich und zusätzlich online veröffentlicht wurden – auch als Reaktion auf das Verbot ihrer (Print-)Bücher – und somit zur ersten Kategorie zählen, stellt Zhou Jierus *Xiao yao de wang* (2000, dt. »Xiao Yaos Netz«) über das digitale Doppelleben einer jungen urbanen Frau* eine Pionierleistung der zweiten, inhaltlich-formal auf das Internet bezugnehmenden Kategorie dar. Die bislang kommerziell erfolgreichste Internetautorin Chinas, Anni Baobei, vereint in ihrer Erzählung *Gao bie wei an* (2000, engl. *Goodbye, An*, 2012), in der es ebenfalls um die Verschränkung von Großstadtleben und Cyberwelt geht, Internetliteratur der Kategorie zwei mit jener der Kategorie drei.[433] Ihre Erzählung gilt als »typical cyber-writing, since it was originally written and publicized on the Internet.«[434] Nicht nur die Verbindung von Stadt- *(xiaozi)* und Internetliteratur *(wangluo wenxue)*, sondern auch jene von sexuellen Tabus und digitalen Publikationsformen erwies sich als lukrative Sparte, »bypass[ing] the censorship of the nation more easily«.[435] Dies bedeutet keinesfalls, dass es sich um einen freien, demokratischen Publikationsort handelte, aber gerade

> [t]he narcissistic, self-indulgent sexualization of the female body on the Internet appears to be oblivious to state politics. To the extent that such female writing directs the reader's attention from direct political action to the ephemeral realm of fantasy and nausea, state censorship periodically turns a blind eye to the online production of sex in the public e-sphere.[436]

Drei Jahre nachdem Mian Mians und Wei Huis Werke verboten wurden und kurz nachdem auch der Roman *Beijing wawa* (2002, engl. *Beijing Doll*, 2004) ihrer jüngeren Nachfolgerin Chun Shu der Zensur zum Opfer fiel – man könnte auch sagen, nach einem letzten Aufbäumen der *meinü zuojia* –, entstand mit der sogenannten One-Night-Stand-Literatur ein neues Genre der Internetliteratur in China, in der »[o] rdinary city women as well as stars, celebrities, TV hostesses, actresses, models, and

432 Vgl. Li Gan/Xiong Jialiang/Cai Shuxian (Hg.): *Zhongguo dangdai wenxueshi*. Peking: Kexue chubanshe 2004, zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 48.

433 Anni Baobeis Erzählung *Gao bie wei an* erschien (wie auch weitere Texte von ihr) bereits 1999 – und damit drei Jahre vor Murong Xuecuns Chengdu-Text – online und wurde 2000 in der gleichnamigen Kurzgeschichtensammlung in Buchform publiziert. Vgl. Thomas Zimmer: *Erwachen aus dem Koma? Eine literarische Bestimmung des heutigen Chinas*. Baden-Baden: Tectum 2017, S. 308f. Anni Baobei wurde 2011 mit geschätzten Lizenzerträgen von 9,4 Millionen Yuan (1,48 Millionen US-Dollar) zur fünftreichsten Autorin Chinas erklärt. Vgl. Junmian Zhang: »Top 15 Richest Chinese Writers«. In: *china.org.cn* (6.12.2011), https://web.archive.org/web/20190517150208/www.china.org.cn/top10/2011-12/06/content_24040909_11.htm [1.10.2021].

434 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 49.

435 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 183.

436 Ebd., S. 184.

beauty writers«[437] in der ersten Person ihre sexuellen Geheimnisse preisgaben.[438] Als berühmteste Vertreterin gilt Mu Zimei (Ps. v. Li Li), die unter dem Titel *Yi qingshu* (dt. »Postume Liebesbriefe«) online »ihre intimen Erlebnisse[n] zwischen dem 19. Juni und dem 21. November 2003«[439] dokumentierte. Mu Zimei reiht sich über Referenzen auf *Sex and the City*[440] und Chun Shus *Beijing wawa*[441] sowohl in die anglo-amerikanische *Chick-lit*-Tradition als auch in die *meinü zuojia* ein. In ihrem zweiten Buch findet sich in einer Passage, die sich zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Liebhaber Rongqi abspielt, eine Hommage an Letztere:

> We chatted continuously, about Karl Popper, about Chinese intellectuals. The television was just mentioning Yu Qiuyu's *A Sigh in a Thousand Years* [*Qiannian yitan*].
> »There were some virtual interviews on the Internet. They asked a reader's impression of reading *A Sigh in a Thousand Years*. The answer was ›a big patch down below got wet‹ [*xiamian shi le yi da pian*]. A classic citation of *Shanghai Baby*.«
> Hearing this, Rongqi laughed rather mysteriously. This was the only laugh I saw on his face the entire evening.[442]

Bei *Qiannian yitan* handelt es sich um eine Mischung aus persönlichem Reisebericht und kulturgeschichtlichen Betrachtungen des angesehenen chinesischen Wissenschaftlers Yu Qiuyu, der im Gegensatz zu Wei Hui als Repräsentant der »Chinese in-

437 Ebd., S. 179.

438 2003 sind zwei Sammelbände dieses Genres in Buchform erschienen, zunächst Tu Lengxi et al. (Hg.): *Tian bu liang jiu fenshou*. Shanghai: Shanghai Shehui Kexue Chubanshe 2003, in dem 19 Frauen* über ihre One-Night-Stands berichten. Das mit einem Foto jeder Autorin bebilderte Inhaltsverzeichnis (vgl. ebd., S. 1-4) erinnert an die Ästhetik der *Zuo Jia* (1998), in der die *meinü zuojia* debütierten. Auf diese Publikation folgte Zhi Chuan (Hg.): *Tianliang yihou shuo fenshou*. Peking: Zhongguo Dianying Chubanshe 2003, in dem vierzehn Frauen* von ihren aus One-Night-Stands hervorgegangenen Beziehungen erzählen.

439 Mu Zimei: »Vorwort«. In: Dies.: *Mein intimes Tagebuch*. Roman. Aus dem Franz. übers. v. Isabell Lorenz. Berlin: Aufbau 2007, S. 5f., hier S. 6.

440 In ihrem Eintrag vom 23. Juni 2003 vergleicht die Ich-Erzählerin ihre Situation als sexuell aktive, alleinstehende Frau* mit einer Episode aus *Sex and the City*. Vgl. Mu Zimei: *Mein intimes Tagebuch* (2007), S. 22f. Ein späterer Eintrag vom 22. Oktober 2003 ist mit »Sex and the City« betitelt und dreht sich um einen *Sex-and-the-City*-Test, der ergibt, dass die Erzählerin »Typ Carrie mit einem Hauch Miranda« ist. Vgl. ebd., S. 207.

441 Der auffallend lange Beitrag vom 13. November 2003: »T, aus einem Roman ins Leben« (vgl. ebd., S. 259-273) ist eng mit Chun Shus *Beijing wawa* verwoben. Die Ich-Erzählerin lernt T kennen und merkt, dass es sich um eine Figur aus Shus semi-autobiographischem Roman handelt, worauf sie *Beijing wawa* liest und ständig Vergleiche zwischen der Beschreibung Ts darin und ihren eigenen (sexuellen) Erfahrungen mit ihm anstellt. Vgl. ebd.

442 Mu Zimei: *Yiqing shu*. Nanchang: Er shi yi shi ji chu ban she 2003, S. 210, zit. in Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 181. Obgleich Lu hier als Originalquelle Mu Zimeis gedrucktes Blogtagebuch *Yiqing shu* angibt, legt sowohl seine Anmerkung, dass es sich um eine Passage aus »Mu Zimei's story ›Container‹ (›Rongqi‹)« handle, als auch die Tatsache, dass sich diese Passage in der deutschen Übersetzung (Mu Zimei: *Mein intimes Tagebuch*) nicht findet, nahe, dass hier ein Fehler unterlaufen ist und Lu sich auf Mu Zimeis zweites (bislang nichtübersetztes) Buch bezieht: Mu Zimei: *Rongqi*. Chengdu: Sichuan wen yi chu ban she 2004.

tellectual tradition«[443] gilt. Die Antwort eines Lesenden auf Qiuyus Werk mit *Shanghai Baby* zu koppeln deutet darauf hin, dass Wei Hui die ›typischen‹ Intellektuellen Chinas »as the canonical reference point for a new generation of people«[444] verdrängt hat. Diese Referenz zeugt von einer Würdigung Wei Huis nicht nur als Pionierin eines kurzlebigen literarischen ›Frauenliteraturtrends‹, sondern als Kämpferin gegen Tabus, deren Bruch mit Traditionen die chinesische Literaturlandschaft nachhaltig verändert und dabei zahlreiche Autor*innen beeinflusst hat. Mu Zimeis erotisches Blogtagebuch, das bis zu 30 Millionen Leser*innen verfolgt haben sollen, wurde im August 2003 das erste Mal wegen Indiskretion und Obszönität angezeigt und in der Folge von der chinesischen Regierung zeitweise gesperrt, zensiert und schließlich ganz geschlossen. Obgleich das Endergebnis dasselbe war wie bei ihren Vorgängerinnen, schien dieser Publikationsmodus geeigneter, um die vom Staat verhängten Verbote, wenn nicht zu umgehen, so doch stärker auszureizen. Die Inhalte, die Mu Zimei online publizierte, hätten in dieser expliziten und aufgrund der namentlichen Nennung ihrer Sexpartner*innen auch kompromittierenden Form wohl kaum bei einem Verlag erscheinen können. In der kurzen Zeit, in der ihre Texte un- oder teilzensiert online einsehbar waren, gewann sie jedoch eine derart große Leser*innenschaft, dass sich nach der Schließung des Blogs ein Verlag bereit erklärte, die Veröffentlichung in Buchform zu riskieren. Auch wenn dieses gleich nach Erscheinen wieder verboten wurde, sind inzwischen Übersetzungen ins Französische (2005) und Deutsche (2007) (nicht jedoch ins Englische) erschienen und Mu Zimei ist weiterhin online aktiv.[445] Das öffentliche Interesse an One-Night-Stand-Literatur im Allgemeinen und der »Affäre Mu Zimei«[446] im Besonderen bescherte schließlich auch dem ›Blog‹ als literarischem Medium einen größeren Bekanntheitsgrad in China.[447] Es waren nicht zuletzt Mu Zimeis Beiträge, die aus *bo ke* (dt. »Blog«) »a household word and later a wide-scale practice«[448] machten.

Während jedoch an den Errungenschaften der chinesischen Autorinnen der post-1970er Generation Labels wie »Schönheitsautorinnen«, »Körperschreiben« oder »One-Night-Stand-Literatur« haften blieben, wurde ein Autor wie Murong Xuecun, dessen *Chengdu*-Roman ihnen in sexueller Explizitheit in nichts nachsteht, als subkultureller Literat und digitaler Aktivist bekannt.[449] Die provokant angelegte Frage des selbsternannten Hooligan-Autors und Kulturkommentators Wang Shuo, warum es eigentlich keinen Begriff wie *meinan zuojia* (dt. »schöner Schriftsteller«) gebe, macht auf diese doppelten Bewertungsstandards aufmerksam.[450] Ironischerweise hat Ge Hongbing, jener Professor an der Universität Shanghai, der den Begriff des *shenti xiezuo* (dt.

443 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 181.

444 Ebd.

445 Vgl. Mu Zimei: *Mein intimes Tagebuch* (2007), Autorinnenbiografie, o.Pag. (vor Titelseite).

446 Ebd.

447 Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 84.

448 Ebd., S. 85.

449 Vgl. Edward Wong: »Pushing China's Limits on Web, if Not on Paper«. In: *The New York Times* (6.11.2011), https://web.archive.org/web/20181123210218/https://www.nytimes.com/2011/11/07/world/asia/murong-xuecun-pushes-censorship-limits-in-china.html [1.10.2021].

450 Vgl. Wang Shuo: »Wang Shuo Chen Ran duiha lu« (Gespräch zwischen Wang Shuo und Chen Ran). In: *culture.zju.edu.cn* (28.3.2002) [offline], zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 89. Wang Shuo bezeichnet sich selbst als »hooligan or ruffian *(liumang)* to describe his characters, himself and

»Körperschreiben«) geprägt und scharfe Kritik an Wei Hui und anderen *meinü zuojia* geübt hat (vgl. Kap. 3.1.2.1, S. 254, Fußnote 290), mit *Sha chuang* (2003, dt. »Bett aus Sand«) selbst einen autobiographischen Roman über seine sexuellen Eskapaden veröffentlicht, der ihm Ruhm und den Titel des ersten (und einzigen) *meinan zuojia* einbrachte.[451] Dieses Label erwies sich marketingtechnisch als erfolgreich, zog aber auch einen starken »critical backlash laced with mockery, contempt, condemnation, and anger«[452] nach sich:

> A female beauty writer, though controversial, was accepted and consumed as the playful and stylish cosmopolitan, whereas a male beauty writer was not what the mainstream could tolerate. The public would not accept the feminization of established male figures. Instead, male literary dignity was cautiously guarded, while the initially shocking female literary engagement was in some sense accepted or at least tolerated.[453]

Es ist auffallend, dass sich diese, auf die meisten *meinü zuojia* erstreckende Toleranz gerade an jenen Texten erschöpfte, die eine Feminisierung (vgl. Wei Huis *Shanghai Baby* oder Mian Mians *Lalala* und *Candy*) oder Objektifizierung (vgl. Mu Zimeis Blog) chinesischer Männer* vornahmen. Wei Wei hingegen, die als Erste und bislang Einzige der *meinü zuojia* von offizieller Seite für ihr Schreiben gewürdigt wurde, bekam 2004 den renommierten *Lu Xun Literaturpreis* für eine Erzählung verliehen, in der Frauen* als traditionelle Familienfürsorgerinnen – »When there is a woman in a house, the house becomes a home«[454] – präsentiert werden. Dass manche Frauen wie die titelgebende und namenlose »Big Lao Zheng's Woman« für ihre Familien sorgen, indem sie sich prostituieren, wird vielmehr auf deren natürliche Anlage als auf die ökonomische Notwendigkeit zurückgeführt: »[E]verything they did was within a woman's nature and capacity.«[455] Solch ein Narrativ fügt sich in jene postkulturrevolutionäre Erwartungshaltung, der zufolge es das »›abnormal‹ phenomenon of ›strong women

---

his style«. Kong: »Literary Celebrity in China« (2010), S. 132. Er gilt als »Bad-Boy Literary Celebrity« (ebd., S. 131) und »China's most popular and iconoclastic writer of the 1990s« (ebd., S. 132).

451 Vgl. Shanghai Star: »Bodies Melting into Words« (2003). Vgl. auch Ge Hongbing: *Sha chuang*. Wuhan: Chang Jiang wen yi chu ban she 2003.

452 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 90.

453 Ebd.

454 Wei Wei: »Big Lao Zheng's Woman« [2003]. Ins Engl. übers. v. Zhang Xiaorong. In: Xiangyang He (Hg.): *How Far Is Forever and More Stories by Women Writers*. Peking: Foreign Languages Press 2014, S. 119-154, hier S. 140.

455 Ebd., S. 151. Die ganze Textstelle, die ein gutes Bild von der in der Erzählung betriebenen Verharmlosung von Prostitution und der Essentialisierung von Frauen* gibt, lautet: »The women provided solace to the male wanderers with their inborn feminine qualities: attentive, tidy, diligent. They washed clothes for these men, cooked their meals, listened when the men wanted to talk, consoled, teased, and strategized when they were in distress and needed help. When the men missed their women, they provided their own bodies to them. When they missed their homes, they built makeshift warm homes for them.… They provided a turnkey solution for these men, while everything they did was within a woman's nature and capacity. Even though they got payment for what they did, it was a mutually beneficial pact in which both parties willingly participated.«

and weak men««[456] auch in der Literatur umzukehren gilt, indem männliche* Potenz in Opposition zu einer neu definierten, wieder stärker den klassischen Yin-Tugenden entsprechenden Weiblichkeit* beschrieben wird. Dabei handelt es sich um ein Verständnis von Weiblichkeit*, das sich sowohl von der androgynen, starken Frau* der Mao-Jahre unterscheidet als auch von jener kommerziell erfolgreichen sexuellen Maskerade und Rebellion vieler post-1970er Autorinnen, die auf Kosten feminisierter und/oder objektifizierter chinesischer Männer* »heated national debates about power, politics, the market and contemporary gender relations, including the meaning(s) of feminism, women's agency, misogyny and sexual difference«,[457] entfachten. International wurden zwar gerade die in China verbotenen Autorinnen bekannt, allen voran Wei Hui. Die seltsame Mischung, in der ihre Werke assimiliert (vgl. *Shanghai Baby* als *chick lit*) und gleichsam exotisiert (vgl. die Covergestaltung von *Shanghai Baby*) wurden, bzw. die dekontextualisierte Reduktion des nationalen Verbots auf Pornographie haben eine differenzierte Debatte über die politische Sprengkraft dieser Literatur jedoch von vornherein unmöglich gemacht und auf die allzu simple Opposition ›schöne Autorinnen, die gerne feiern, Sex haben und darüber schreiben‹ vs. ›autokratisches, rotes, prüdes China‹ verknappt.

3.1.3 Arabische Welt-Frauen*-Literatur

> »[W]hile *Sex and the City* blazed a trail for American women to be open about sex, *Girls of Riyadh* blazed a trail for not just openness about sex but about love, religion and the limitations presented by family and society.«[458]

Während sich die bisherigen Fallbeispiele auf Länder im Sinne von Staaten (Indonesien, China) bezogen, verschiebt sich der *Chick-lit-gone-global*-Diskurs in diesem Kapitel auf einen überstaatlichen Sprach- und Kulturraum, die sogenannte arabische Welt. Ist von arabischer Literatur die Rede, besteht ein gewisser Rechtfertigungs- oder sogar Erklärungsbedarf, denn schließlich erstreckt sich die arabische Welt vom Atlantik bzw. dem äußersten Westen Nordafrikas bis zum Persischen Golf bzw. der Ostgrenze des Iraks und setzt sich aus den 22 afrikanischen und asiatischen Staaten der Arabischen Liga zusammen.[459] Für eine weite Definition arabischer Literatur ist in erster Linie der gemeinsame, wenn auch keineswegs einheitliche Kulturraum der Autor*innen ent-

---

456 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 155.

457 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 78.

458 Shannon Luders-Manuel: »Girls of Riyadh by Rajaa Alsanea«. In: *Bookreporter* (22.1.2011), https://web.archive.org/web/20160520064138/https://www.bookreporter.com/reviews/girls-of-riyadh [1.10.2021]; Hervorhebung im Original.

459 Die Arabische Liga setzt sich aus 21 Nationalstaaten – zehn in Afrika (Ägypten, Algerien, Dschibuti, Komoren, Libyen, Marokko, Mauretanien, Somalia, Sudan, Tunesien), elf in Vorderasien (Bahrain, Irak, Jemen, Jordanien, Katar, Kuwait, Libanon, Oman, Saudi-Arabien, Syrien [Mitgliedschaft seit November 2011 ausgesetzt], Vereinigte Arabische Emirate) – und dem mehrheitlich international als Staat anerkannten Palästina (inoffiziell vertreten durch die Palästinensische Befreiungsorganisation) zusammen.

scheidend, unabhängig davon, ob in Texten regionale oder überregionale Themen behandelt werden, ob auf Arabisch (in regionalen Dialekten oder in der weitgehend einheitlichen Hochsprache) oder in anderen Sprachen (meist Französisch, seltener Englisch oder Deutsch) geschrieben wird.[460] Während die Mehrzahl der literarischen Werke aus dem arabischen Osten (Maschrek) auf Arabisch verfasst sind, ist die vorrangige Literatursprache im arabischen Westen (Maghreb) Französisch. Diese Entwicklung kann insbesondere auf die unterschiedliche koloniale Vergangenheit der Regionen zurückgeführt werden. Die französischen, im Gegensatz zu den britischen, Kolonisator*innen, »embarked on an aggressive linguistic and cultural campaign that sought to replace the indigenous languages and cultures«.[461] Neben diesen inklusiven Definitionen arabischer Literatur finden sich auch häufig engere, die nur in arabischer Sprache verfasste Literatur mit einschließen.[462] Abdo Abboud spricht von der arabischen Welt als von einem »nur wenig fruchtbaren Boden für literarisches Schaffen«,[463] da zum einen die Analphabet*innenrate sehr hoch sei und das Lesen bzw. der Literaturunterricht in den Bildungsinstitutionen keine wichtige Rolle spiele, zum anderen Behörden und Kulturorganisationen die literarische Produktion kaum fördern, diese vielmehr sogar aktiv durch Zensur beschränken würden. Zensur wird nicht nur offiziell von Seiten der Staaten ausgeübt, sondern geht auch oft von konservativen islamischen Kreisen aus.[464] Für Autorinnen kommt als potenzielles Hindernis noch hinzu, dass sie sich meist sowohl innerhalb als auch außerhalb der Familie, im privaten wie im öffentlichen Bereich, gegen eine überlieferte Skepsis, was das Schreiben von Frauen* anbelangt, durchsetzen müssen: »Niemand in der arabischen Welt wundert sich, wenn ein Mann schriftstellerisch tätig ist. Das gehört zur Tradition und zum kulturellen Erbe in der Region. Anders sieht es jedoch aus, wenn es Frauen sind, die Literatur verfassen.«[465] Diese Erwartungshaltung, die über Scheherazade bzw. die durch sie verkörperte weibliche* Erzähltradition hinweggeht, schließt an eine enge, auf Schrift-

---

460 Solch eine weite Definition findet sich in Abdo Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern. Grundzüge und Probleme der modernen arabischen Literatur«. In: Thorsten Gerald Schneiders (Hg.): *Die Araber im 21. Jahrhundert: Politik, Gesellschaft, Kultur.* Wiesbaden: Springer 2013, S. 285-296, insbes. S. 285-289. Auch *Banipal*, die Zeitschrift für moderne arabische Literatur, publiziert nicht nur arabische Schriftsteller*innen, die auf Arabisch, sondern auch jene, die auf Französisch, Englisch und/oder Deutsch schreiben, »presenting the reality of literature from the Arab world and naming it ›Arab‹ rather than ›Arabic‹ literature (which excludes literature by Arab authors not written in Arabic – and consequently many great Arab writers).« O. A.: »About Us«. In: *banipal.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017072907/www.banipal.co.uk/about_us/ [1.10.2021].

461 Dalya Cohen-Mor: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Arab Women Writers. An Anthology of Short Stories.* Albany: State University of New York Press 2005, S. 12-25, hier S. 15.

462 Die 2001 von der Vereinigung der arabischen Schriftsteller und Autoren zusammengestellte Liste der 105 besten arabischen Bücher des 20. Jahrhunderts beinhaltet nur Werke, die (auch) auf Arabisch geschrieben und publiziert wurden. Vgl. o.A.: »Top 105 – What are the Best 105 Arabic Books of the 20th Century?«. In: *arablit.org* [Blog] (Jun. 2011), https://web.archive.org/web/20201017072724/https://arablit.org/store/top-105/ [1.10.2021]. Vgl. auch Cohen-Mor: »Introduction« (2005); Paul Starkey: »Introduction: What is Modern Arabic Literature?«. In: Ders.: *Modern Arabic Literature.* Edinburgh: Edinburgh UP 2006, S. ixf., hier S. x.

463 Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern« (2013), S. 288.

464 Vgl. ebd., S. 287.

465 Ebd., S. 293.

lichkeit beschränkte Definition von Literatur an.[466] Obgleich Frauen* auch in der verschriftlichten arabischen Literaturtradition früh auftraten, blieb ihre literaturgeschichtliche Bedeutung bis auf einzelne große Namen wie al-Khansāʿ (575-645/6) oder Wallada bint al-Mustakfi (994-1091) gering.[467] In den letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts begannen die Ideen und Ziele der ersten Frauenbewegung jedoch auf den arabischen Literaturbetrieb einzuwirken, zunächst vor allem in Ägypten, Syrien und im Libanon. Während die Pionierinnengeneration in den 1880er Jahren noch wesentlich durch zwei Autorinnen, die Libanesin Warda al-Yaziji (1838-1924) und die Ägypterin Ayşe İsmet Teymûr (1840-1902), repräsentiert wurde, kam in den folgenden Jahrzehnten eine Vielzahl weiblicher* literarischer Stimmen hinzu.[468] Es wurden Frauenvereine und literarische Salons gegründet und zudem erschienen die ersten Frauenzeitungen und -zeitschriften sowie zahlreiche Biographien über berühmte Frauen*. Neben journalistischen Textsorten machten sich Autorinnen auch die in der arabischen Welt erst gegen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommende Form des Romans zu eigen.[469] Trotz dieser zunehmenden Präsenz arabischer Frauen* im Literaturbetrieb fand kein einziges vor 1950 publiziertes Werk einer arabischen Autorin Eingang in die Liste der 105 besten arabischen Bücher des 20. Jahrhunderts. In diesem 2001 von der Vereinigung der arabischen Schriftsteller zusammengestellten Kanon sind Autorinnen insgesamt nur marginal, mit 15 Titeln, vertreten; elf dieser Titel wurden in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veröffentlicht und nur einer vor 1960 (vgl. Anhang D, Tab. D1, S. 453[470]). Diese Präsenzbezogenheit oder

466 Auf Scheherazade und die in Vergessenheit geratene Bedeutung arabischer Frauen* als Schöpferinnen und Vermittlerinnen einer oralen Erzähltradition wird eingegangen in Radwa Ashour et al.: »Arab Women Writers«. Aus dem Arab. übers. v. Mandy McClure. In: *Southwest Review* 94/1 (2009), S. 9-18, hier S. 10, 15, https://www.jstor.org/stable/43472958.

467 Vgl. Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern« (2013), S. 293f.

468 Umfassende Listen und Untersuchungen zu arabischen Autorinnen und ihren Werken (vom frühen 19. bis ins späte 20. Jahrhundert) finden sich bei Joseph T. Zeidan. Vgl. Joseph T. Zeidan: *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*. Albany: State University of New York Press 1995.

469 Die Dichtkunst gilt als erste (überliefert seit dem 5. Jahrhundert) und nach wie vor wichtigste Gattung der arabischen Literatur. Gemeinhin wird *Zaynab* (1913) des Ägypters Muhammad Husayn Haykal als erster arabischer Roman gehandelt. Diese Ansicht gilt unter Literaturwissenschaftler*innen mittlerweile jedoch als höchst umstritten. Hassan nennt bspw. auch frühere Romane von Autorinnen wie Ayşe Teymûrs *Nata'ij al-ahwal fi-l-aqwal wa-al-af`al* (1887/1888, *The Results of Speech and Action*) und die von Alice al-Bustani und Zaynab Fawwaz in den 1890er Jahren verfassten Romane. Vgl. Wail S. Hassan: »Arabic Novel (Mashreq)«. In: Peter Melville Logan (Hg.): *The Encyclopedia of the Novel*. 2 Bde. Bd. 1. Oxford: Wiley-Blackwell 2011, S. 57-65, hier S. 57, 60.

470 In Tabelle D1 werden jene 105 Titel, die zu den besten arabischen Büchern des 20. Jahrhunderts erklärt wurden, aufgelistet. Sie geben einen Überblick über einen zeitgenössischen arabischen Kanon, wobei ›arabisch‹ größtenteils mit arabischsprachig gleichzusetzen ist (einzig drei der 105 Titel wurden ursprünglich auf Englisch oder Französisch verfasst). Ich (S.F.) habe zusätzlich zu den arabischen Titeln Übersetzungen in weitere Sprachen angeführt, um einen besseren Eindruck der Zirkulation der Titel zu vermitteln. Die Liste, auf der Tab. D1 beruht, wurde erstmals am 9. September 2001 in der Zeitung *Akhbar Al Adab*, Nr. 426, publiziert und im Juni 2007 auch auf Wikipedia zur Verfügung gestellt. Vgl. Wikipedia: »أفضل مئة رواية عربية قائمة« (Top 100 Arabische Romane Liste) (7.4.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9_%D8%A3%D9%81%D8%B6%D9%84_%D9%85%D8%A6%D8%A9_%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9_%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9&oldid=45688951 [1.10.2021]. Eine

Literaturgeschichtsvergessenheit in Bezug auf das Schreiben arabischer Frauen* findet sich auch in der Einteilung arabischer Autorinnen in drei Generationen wieder, die Nahla Hanno auf ihrer Website Arab Women Writers (2010-2019) vornahm.[471] Die erste davon war mit *The Pioneers* betitelt und umfasste Autorinnen, die zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den 1970er Jahren publizierten, wobei der Fokus ganz klar auf dem 20. Jahrhundert lag: Nur vier der insgesamt 66 Pionierinnen hatten bereits im 19. Jahrhundert veröffentlicht. Die zweite, trotz der wesentlich kürzeren Zeitspanne (Publikationstätigkeit vor allem zwischen den 1960er und frühen 2000er Jahren) zahlenmäßig bereits deutlich überlegene Generation (83 Autorinnen) wurde von der dritten und gerade aktuellen (66 Autorinnen) abgelöst, die schwerpunktmäßig im 21. Jahrhundert zu publizieren begann.[472] Der Fokus – sowohl der Best-of-Liste als auch der Website – auf neuere arabische Literatur von Frauen* hängt sehr wahrscheinlich auch mit der in diesem Zeitraum einsetzenden und kontinuierlich zunehmenden internationalen Rezeption zusammen. In der von den Vereinten Nationen ausgerufenen internationalen *Dekade der Frau* (1976-1985), innerhalb der auch die ersten Weltfrauenkonferenzen stattfanden, richtete sich das zunehmende westliche Interesse zunächst vor allem auf die Publikationen der ägyptischen Feministin Nawal El Saadawi, die – wie arabische feministische Autorinnen vor und nach ihr – auf dem arabischen Literaturmarkt keinen leichten Start hatte.[473] Nach der Publikation von *Al-Mar'a wa-l-ǧins* (1972, dt. »Frauen und Sexualität«), einem kritischen Sachbuch über die sexuelle Sozialisierung ägyptischer Frauen* (die u.a. den weithin praktizierten Brauch der weiblichen* Genitalbeschneidung beinhaltet), wurde sie ihrer Position als Generaldirektorin des ägyptischen Ressorts für Gesundheitserziehung enthoben und musste auch ihre Tätigkeit als Herausgeberin bei einem Gesundheitsmagazin einstellen. Da in Ägypten ein Publikationsverbot über sie verhängt wurde, veröffentlichte sie

---

Transkription mit Angaben zu englischen Übersetzungen findet sich auf dem Blog ArabLit – Arabic Literature and Translation, vgl. o.A. »Top 105« (2011).

471 Die Website, die im Laufe des Jahres 2019 offline ging, wurde von der Eigentümerin als persönliche Initiative mit drei Teilzielen beschrieben: 1. »Celebrate and recognize Arab Women Writers who challenge stereotypical representations of Arab women«; 2. »Promote awareness of the breadth of their contributions to Arab & World culture«; 3. »Create a focal point for information related to Arab Women Writers and their work.« Nahla Hanno: »Welcome to the site of Arab Women Writers«. In: *arabwomenwriters.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190216061252/www.arabwomenwriters.com/ [1.10.2021].

472 Vgl. ebd.

473 Die berühmtesten Fälle neben El Saadawi sind Layla Balabakkis (Libanon), gegen die nach der Publikation ihrer Kurzgeschichtensammlung *A Spaceship of Tenderness to the Moon* (1963) ein Gerichtsverfahren wegen Obszönität und Gefährdung der öffentlichen Moral eröffnet wurde; Suhayr al-Talls (Jordanien), die nach einem langen Prozess, der auf die Publikation ihrer Kurzgeschichte »The Gallows« (1987) folgte, in der die Nase eines Henkers als Phallussymbol fungiert, zu einer kurzen Haftstrafe verurteilt wurde; sowie Zabya Khamis' (VAE) Fall, die 1987 aufgrund ihrer transgressiven Poesie ohne Prozess für fünf Monate ins Gefängnis musste. Die Beispiele finden sich in Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 14. Auch in jüngerer Zeit wurden noch strikte Maßnahmen ergriffen, so ist bspw. gegen Zaynab Hifni (Saudi-Arabien) nach der Veröffentlichung ihres Romans *Nisa 'ind Khat al-Istiwa* (1996, engl. *Women on the Equator*) ein mehrjähriges Schreib- und Reiseverbot verhängt worden. Vgl. Noura Algahtani: »Defying Convention: Saudi Women Writers and the Shift from Periphery to Centre«. In: *Women's Studies International Forum* 59 (2016), S. 26-31, hier S. 28. https://doi.org/10.1016/j.wsif.2016.09.002.

ihr nächstes Sachbuch *Al Wajh al-ari lil-Mar'a al-Arabiya* (1977), das 1980 unter dem Titel *The Hidden Face of Eve* auf Englisch erschien,[474] in Beirut. Dessen großer Erfolg bewirkte, dass auch zahlreiche ihrer fiktionalen Werke übersetzt wurden, »making her the most visible of Arab women writers«.[475] Bei dieser Sichtbarkeit handelt es sich jedoch nur um eine verhältnismäßige, da Saadawis Werke hauptsächlich von kleineren britischen Verlagen übersetzt wurden, und zwar »with little promotional muscle and modest sales«.[476] Saadawis für eine arabische Autorin großer internationaler Erfolg wurde, insbesondere von Seiten arabischer Kritiker*innen, mit einiger Skepsis betrachtet. Ihr wurde vorgeworfen, dass sie westlichen Leser*innen das erzähle, was diese hören wollen, wodurch sie bestehende Stereotype von arabischen muslimischen Männern* als rückständige, misogyne, gewalttätige Unterdrücker reproduziere.[477] Dennoch – oder gerade deswegen – kommt Saadawi das Verdienst zu, die Nachfrage nach progressiver arabischer Literatur von Frauen* angekurbelt zu haben. Auf der ersten internationalen feministischen Buchmesse in London (1986) waren bereits zwei Titel arabischer Autorinnen, *Story of Zahra* der Libanesin Hanan al-Shaykh und *Distant View of a Minaret* der Ägypterin Alifa Rifat, in englischer Übersetzung vertreten und erhielten große Aufmerksamkeit von Kritiker*innen.[478] Das westliche Interesse an der Literatur arabischer Autorinnen und damit einhergehend eine gesteigerte Übersetzungstätigkeit begann folglich bereits vor der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an den ägyptischen Autor Nagib Machfus im Jahr 1988 – ein Ereignis, das oft als Zäsur herangezogen wird, wenn es um die Öffnung des arabischen Literaturmarktes geht. Spricht Abboud in Bezug auf die moderne arabische Literatur von einem »bemerkenswerte[n] Fortschritt«, da »analog zu der wachsenden Zahl der Frauen, die sich als Schriftstellerinnen betätigen, [...] auch ihre Rolle im Literaturbetrieb der arabischen Welt wichtiger geworden [ist]«,[479] bezieht er sich damit jedoch vor allem auf die Literatur des 21. Jahrhunderts. Seit den Terroranschlägen am 11. September 2001 und dem Irakkrieg (2003) hat das bis dato insgesamt eher mäßige bzw. auf eine sehr überschaubare Anzahl von Autor*innen begrenzte westliche Interesse an arabischer Literatur – insbesondere jener aus Saudi-Arabien (15 der 19 an 9/11 beteiligten arabischen Terroristen kamen aus Saudi-Arabien) und dem Irak – nochmals zugenommen.[480] Eine große Anzahl von Memoiren und fiktionalen Werken, die ein internationales Publikum überhaupt erreichen, sind jedoch von Exilant*innen oder den Kindern von Im-

474 Das Buch erschien im selben Jahr auch auf Deutsch: Nawal El Saadawi: *Tschador: Frauen im Islam*. Aus dem Arab. übers. v. Edgar Peinelt. Bremen: Con 1980.

475 Amal Amireh: »Publishing in the West: Problems and Prospects for Arab Women Writers«. In: *Al Jadid* 2/10 (Aug. 1996), https://web.archive.org/web/20201016120526/https://www.aljadid.com/content/publishing-west-problems-and-prospects-arab-women-writers [1.10.2021].

476 Lorraine Adams: »Beyond the Burka«. In: *The New York Times* (6.1.2008), https://web.archive.org/web/20201016115236/https://www.nytimes.com/2008/01/06/books/review/Adams-t.html [1.10.2021].

477 Vgl. Amireh: »Publishing in the West« (1996).

478 Vgl. ebd.

479 Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern« (2013), S. 294.

480 Vgl. Andrew Hammond: »›Girls of Riyadh‹ Spurs Rush of Saudi Novels«. In: *reuters.com* (24.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016140357if_/https://www.reuters.com/article/idUSL0824250120070724 [1.10.2021].

migrant*innen geschrieben, oft auf Englisch oder in einer anderen europäischen Sprache.[481] Im Hinblick auf die arabische Literatur im engeren Sinn, d.h. die auf Arabisch verfasste Literatur, kann trotz der zunehmenden Präsenz von Autorinnen weder von Genderparität noch von einem gleichen Zugang aller arabischen Frauen* zum Literaturmarkt ausgegangen werden:

> While the presence of women on the Arabic literary scene has grown in number and influence in recent decades, there are still fewer female than male authors. In addition, they do not represent all segments of Arab society. Most of these women writers come from the middle and upper classes and have had the education and resources needed for intellectual pursuits.[482]

Es ist anzunehmen, dass die auf dem arabischen Literaturmarkt vorherrschende ungleiche Geschlechterverteilung, die innerhalb der benachteiligten Kategorie weiblicher* Autorinnen zudem noch eine ungleiche Verteilung in Bezug auf die sozialen Schichten zeigt, auch die Zirkulation der Werke bestimmt. Die Liste der 105 besten literarischen Werke des 20. Jahrhunderts lässt auf eine moderate Übersetzungslage vom Arabischen in andere, insbesondere westliche Sprachen schließen. Es konnten für 45 Titel – davon vier von Frauen* – keinerlei Übersetzungen und für weitere vier Titel – davon einer von einer Frau* – nur auszugshafte Übersetzungen ins Englische ausgemacht werden, was beinahe einem paritätischen Verhältnis unübersetzter gegenüber übersetzten Titeln gleichkommt. In den letzten Jahrzehnten gestartete Initiativen wie das 1980 von Salma Jayyusi initiierte *Project of Translation from Arabic*, die Gründung der englischsprachigen Zeitschrift *Banipal – Magazine of Modern Arab Literature* (1998),[483] Gastauftritte auf der Frankfurter Buchmesse (2004) oder der London Book Fair (2008), die Einführung des *International Prize for Arabic Fiction* und die Entstehung von stark frequentierten Übersetzungsblogs wie *ArabLit – Arab Literature and Translation* (2010) haben zwar Übersetzungen von zeitgenössischer arabischer

481 Lorraine Adams bringt als Beispiel den Memoirenbestseller *Infidel* der in Somalia geborenen niederländischen Emigrantin Ayaan Hirsi Ali und vergleicht ihren Erfolg mit jenem von Nawal El Saadawi: »Perhaps it is not much of a surprise that with this one book, the pro-American, publicity-friendly, post-9/11 Hirsi Ali has attracted more news coverage, reviews and readers than the America-ambivalent, pre-9/11 Egyptian writer Nawal El Saadawi, who has been confronting the same issues – clitoridectomy, child marriage, stoning – in novels and memoirs since the late 1950s.« Adams: »Beyond the Burka« (2008).

482 Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 13.

483 In *Banipal* wird zeitgenössische arabische Literatur (Gedichte, Kurzgeschichten, Auszüge aus Romanen) publiziert, die auf Englisch verfasst oder ins Englische übersetzt worden ist; ebenso Interviews mit arabischen Autor*innen, Rezensionen und Berichte über Literaturveranstaltungen. Die Zeitschrift beschreibt sich selbst als »vehicle for intercultural dialogue and exchange that opens a window for UK and other Western audiences on the realities of Arab culture in all its diversity and vibrancy, enabling fruitful discourse to develop, that will lead to further exchange, mutual respect, new writings, deeper understanding, and Arab literature taking its rightful place in the canon of world literature.« O. A.: »About Us« [Banipal] (o.D.). Seit der Gründung von Banipal Books 2004 werden auch Texte von zeitgenössischen arabischen Autor*innen in Buchlänge übersetzt und gedruckt. Vgl. o.A.: »Banipal Books«. In: *banipal.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190629002402/www.banipal.co.uk/banipal_books/ [1.10.2021].

Literatur angeregt, dabei jedoch auch oft gewisse Ungleichheitsmuster reproduziert. Der *International Prize for Arabic Fiction*, der seit 2008 jährlich verliehen wird, ging beispielsweise erst zwei- bzw. eineinhalbmal an eine Frau*: 2011 an Raja Alem *(The Dove's Necklace)*, die sich den ersten Platz jedoch mit Mohammed Achaari *(The Arch and the Butterfly)* teilen musste, und 2019 an Hoda Barakat *(The Night Mail)*.[484] Die Zeitschrift *Banipal*, die in der Regel geographische Schwerpunkte (z.B. auf Gegenwartsliteratur aus dem Jemen, auf irakische oder arabisch-amerikanische Autor*innen usw.) setzt, gab im Jahr 2012 ein Heft mit dem Titel *12 Women Writers* heraus, was einem Eingeständnis einer generell am globalen Literaturmarkt und auch in der eigenen Publikation bestehenden Schieflage gleichkommt.[485] Diese für die Zeitschrift ungewöhnliche und bislang einzigartige Themenwahl, die sich am Geschlecht der Autorinnen ausrichtete, blieb im Editorial unkommentiert. Zudem finden sich vor den im Titel angekündigten Texten der zwölf Schriftstellerinnen – ebenfalls unkommentiert – die übersetzten Kurzgeschichten und Romanauszüge von vier männlichen* Autoren, was in Anbetracht der Ausrichtung des Themenheftes verwundert. Weit weniger präsent ist die Geschlechterungleichheit auf der 2009 als Blog gestarteten Website arablit.org, die nicht in Form seltener oder gar einmaliger ›Frauenausgaben‹, sondern laufend und mit großer Selbstverständlichkeit auf arabische Autorinnen und ihre Werke – größtenteils in englischer Übersetzung – aufmerksam macht.

Laut dem *Arab Human Development Report* (2002) besteht nicht nur hinsichtlich der Übersetzungen aus dem Arabischen ein Defizit: Die ca. 330 fremdsprachigen Bücher, die pro Jahr ins Arabische übersetzt werden, entsprechen in etwa einem Fünftel des gesamten Jahreskontingents in Griechenland und die Gesamtanzahl der ins Arabische übersetzten Bücher seit der Regierungszeit des Kalifen Al-Ma'mūn im 9. Jahrhundert kommt mit ca. 100.000 Titeln dem Durchschnitt der in Spanien jährlich übersetzten Titel gleich.[486] Vor diesem Hintergrund erscheint Rachel Donadios Aussage nachvollziehbar, dass die arabische Sprache eine große Grenze für die Ausbreitung der *chick lit* darstelle – »Neither ›Bridget Jones's Diary‹ nor any of Fielding's other books have been translated into Arabic« (P); zumal sexuell explizitere anglo-amerikanische Unterhaltungsliteratur von Frauen* auf der Liste der zu übersetzenden Titel nicht sehr weit oben stehen dürfte. Dass Donadio die zum damaligen Zeitpunkt bereits existierende arabische *chick lit* nicht wahrgenommen hat, lag jedoch weniger an den fehlenden Übersetzungen englischer *Chick-lit*-Titel ins Arabische als an der noch nicht veröffentlichten englischen Übersetzung des Skandalromans *Banat al-Riyadh* (2005) der

484 Vgl. die jeweiligen Jahre unter https://www.arabicfiction.org/en [1.10.2021].

485 Vgl. Samuel Shimon: »Editorial«. In: *Banipal. Magazine of Modern Arab Literature* 44 (2012), S. 5.

486 Vgl. S. Galal: *Translation in the Arab Homeland: Reality and Challenge*. Kairo: Higher Council for Culture 1999, zit. in Nader Fergany: »Using Human Capabilities: Towards a Knowledge Society«. In: UNDP – United Nations Development Programme. Regional Bureau for Arab States/Arab Fund for Economic and Social Development (Hg.): *Arab Human Development Report 2002: Creating Opportunities for Future Generations*. New York: UNDP 2002, S. 65-83, hier S. 78, https://digitallibrary.un.org/record/478490 [1.10.2021]. Seit diesem Bericht sind weitere Fördermaßnahmen initiiert worden; ein Beispiel für ein besonders ambitioniertes und seit über einem Jahrzehnt bestehendes Projekt ist das 2007 in den Vereinigten Arabischen Emiraten gestartete *Kalima Project for Translation*, das es sich zum Ziel gesetzt hat, die wichtigsten Bücher der Welt aller Wissensgebiete ins Arabische zu übersetzen (Ziel: 100 Titel pro Jahr). Vgl. o.A.: »Our Objectives«. In: *kalima.ae* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200208113658/https://kalima.ae/en/about.kalima/our.objectives.aspx [1.10.2021].

saudischen Autorin Rajaa Alsanea. Obgleich bereits das arabische Original (auch in englischsprachigen Rezensionen) mit *chick lit* verglichen wurde,[487] überrascht es nicht, dass Donadio noch nichts davon wusste, denn: »Was für die Rezeption arabischer Literatur im Westen gilt – die noch immer relativ große Unkenntnis nämlich –, trifft erst recht auf Saudi-Arabien zu.«[488] Umso überraschender ist es, dass der angeblich erste und einzige arabische *Chick-lit*-Roman aus der Feder bzw. vielmehr Tastatur einer saudischen Autorin stammt.[489]

3.1.3.1 Der neue saudische Roman und eine moderne Scheherazade

Rajaa Alsaneas *Banat al-Riyadh* (2005) war bereits im Jahr vor Donadios Proklamation einer »Chick-Lit Pandemic« in Beirut erschienen, dem neben Kairo wohl beliebtesten Publikationsort für saudische Autor*innen. Denn in Saudi-Arabien, dem »stronghold of conservative Arab-Muslim values«,[490] wo das religiöse Recht (Scharia) bis auf wenige Ausnahmen allgemeine Gültigkeit besitzt, herrschen deutlich strengere Zensurbestimmungen vor als im Libanon, »often aimed at stopping the publication or distribution of content deemed politically, morally, or religiously sensitive«.[491] Alsaneas um vier junge, wohlhabende Frauen* kreisender EMail-Roman war in ihrem Herkunftsland denn auch zunächst verboten.[492] Mit Bezugnahme auf das Skandalpotenzial des Romans gab eine saudische Journalistin an:

---

487 Vgl. Donna Abu-Nasr: »›The Girls of Riyadh‹ Causing a Commotion in Saudi Kingdom«. In: *Los Angeles Times* (18.12.2005), https://web.archive.org/web/20201017095459/https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-dec-18-adfg-saudigirls18-story.html [1.10.2021]; Moneera Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh: A New Technology Writing or Chick Lit Defiance *Banāt al-Riyāḍ* [Girls of Riyadh]«. In: *Journal of Arabic Literature* 37/2 (2006), S. 296-302, hier S. 296, https://www.jstor.org/stable/4183570.

488 Julia Clauß: »Literarische Grenzgänge – Der neue saudische Roman«. In: Ulrike Freitag (Hg.): *Saudi-Arabien. Ein Königreich im Wandel?* Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh 2010, S. 221-235, hier S. 222.

489 Al-Ghadeer schreibt, dass vor *Banat al-Riyadh*, »chick lit as a genre has not been explored in Saudi Arabia nor in any Arab country«. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 296. In Lesley Thomas' Rezension heißt es »She [Alsanea; S.F.] is a bestselling author, the only chick-lit one from the Arab world«. Lesley Thomas: »Sex and the Saudi girl«. In: *The Sunday Times* (8.7.2007), https://web.archive.org/web/20201019150711/https://www.thetimes.co.uk/article/sex-and-the-saudi-girl-m9qstds3mkf [1.10.2021].

490 Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 20.

491 Lowell H. Schwartz et al.: *Barriers to the Broad Dissemination of Creative Works in the Arab World*. Santa Monica: Rand 2009, S. 4, https://web.archive.org/web/20191021031653/https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2009/RAND_MG879.pdf [1.10.2021].

492 Der Roman wurde mehr als einmal am Eintritt in den saudischen Literaturmarkt gehindert. 2006 wurde zwar der Verkauf von *Banat al-Riyadh* auf der Riyadh International Book Fair gestattet, allerdings kaufte dort eine Gruppe von Gegner*innen des Buches gleich zu Beginn sämtliche Exemplare auf, sodass der Verlag mehr oder weniger mit leeren Händen dastand. Dennoch hat der Auftritt bei der Buchmesse bzw. die Erlaubnis dazu die Türen für den Verkauf in saudischen Buchhandlungen geöffnet. Vgl. o.A.: »Saudi Arabia: Copies of ›Girls of Riyadh‹ Novel Mysteriously Disappear from Book Fair«. In: *Asharq Al-Awsat* (28.2.2006), https://web.archive.org/web/20201016165002/https://eng-archive.aawsat.com/theaawsat/news-middle-east/saudi-arabia-copies-of-girls-of-riyadh-novel-mysteriously-disappear-from-book-fair [1.10.2021]; Katherine Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits«. In: *observer.com* (19.6.2007), https://web.archive.org/web/20180724181502/http://observer.com/2007/06/from-saudi-arabia-chick-lit-without-the-racy-bits/ [1.10.2021]; Algahtani: »Defying Convention« (2016), S. 27.

> It is our [Saudi-Arabian; S.F.] tradition not to talk about the ills of our society. We know there are problems in our society, but the general reaction is to keep quiet. We have been taught from an early age that if we talk about the ills of our society, people will laugh at us. We are seen as role models in the Muslim world. And even when we are not entirely perfect, we should pretend that we are.[493]

Auch wenn weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass Rajaa Alsanea den ersten arabischen *Chick-lit*-Roman geschrieben hat, war sie keineswegs die erste saudische Autorin, die mit der scheinbaren Perfektion Saudi-Arabiens brach; vielmehr ist von einer neuen Autor*innengeneration auszugehen, die sich durch Publikationen in jungen Jahren, oft in ihren Zwanzigern/Dreißigern, und einen hohen Frauenanteil auszeichnet.[494] Es handelt sich um eine Generation, die von den religiös, wirtschaftlich und politisch bedingten Transformationen der saudischen Gesellschaft in den 1990er und frühen 2000er Jahren, insbesondere den verbesserten Bildungs- und Berufsmöglichkeiten für Frauen*, erheblich profitiert hat.[495] Die in aller Regel hochgebildeten Autorinnen wie Zaynab Hifni, Umaya al-Khamis, Laila al-Juhani, Noura al-Ghamdi, Badryah el-Bishr, Nida Abu Ali, Siba al-Harez, Samar al-Muqrin und Rajaa Alsanea reflektieren in ihren Büchern – oft handelt es sich um Romane – die großen Herausforderungen, vor denen die durch alte Bräuche und Traditionen geprägte saudische Gesellschaft steht. Sie widmen sich sozialen Themen und sparen nicht an Gesellschaftskritik. Diese neue Autorinnengeneration lässt sich auch quantitativ belegen: Die Romanpublikationen saudischer Frauen*[496] stiegen von knapp über 20 in den Jahren 1991 bis 2000 auf über

---

493 Die englische Übersetzung findet sich in folgendem Artikel, der die saudische Journalistin jedoch nicht namentlich nennt: Siraj Wahab: »Rajaa Al-Sanea: A Girl of Riyadh«. In: *Arab News* (11.3.2006), https://web.archive.org/web/20190824100028/www.arabnews.com/node/281556 [1.10.2021]. Rajaa Alsanea äußerte sich in einem Interview sehr ähnlich: »Saudi is where Islam started. It is the country that has Mecca, the country where all Muslims go when they are on pilgrimage, so we're always going to be the number-one country in Islam. We want to be the best Muslims in the whole world, and sometimes we carry it to extremes.« Zit. in Sally Williams: »Sex and the Saudi«. In: *The Telegraph* (30.6.2007), https://web.archive.org/web/20170503223032/https://www.telegraph.co.uk/expat/4204356/Sex-and-the-Saudi.html [1.10.2021].

494 Vgl. Clauß: »Literarische Grenzgänge« (2010), S. 225; Hassan Ramadan vom Londoner Büro des Verlags Saqi Books, bei dem auch Alsaneas Roman erschien, äußerte sich in einem Interview ähnlich: »We have offered the chance to lots of young Saudi writers, especially female writers. It's a whole new phenomenon.« Zit. in Hammond: »›Girls of Riyadh‹ Spurs Rush of Saudi Novels« (2007).

495 Algahtani führt religiöse Diskurse, das ölbedingte Wirtschaftswachstum, den Golfkrieg und 9/11 als wichtigste Wirkkräfte für die allmähliche Öffnung der saudischen Gesellschaft an. König Abdullah (2005-2015) leitete einige wirtschaftliche und politische Maßnahmen ein, um Frauen* eine stärkere Partizipation am öffentlichen Leben zu ermöglichen. 2009 gründete er bspw. die König-Abdullah-Universität, die beiden Geschlechtern offensteht; 2011 hob er das international zu massiven Protesten führende Peitschenhieburteil gegen eine Autofahrerin auf und ließ zudem verlautbaren, künftig 30 Sitze im Schura-Rat (eine Art Parlament mit nur beratender, nicht gesetzgebender Funktion) an Frauen* zu vergeben, womit er 2013 begann. Vgl. Algahtani: »Defying Convention« (2016), S. 26. Vgl. auch [Vet]/[dpa]: »Machtwechsel in Saudi-Arabien. Saudischer König Abdullah ist tot«. In: *Spiegel online* (23.1.2015), https://web.archive.org/web/20190122005140/www.spiegel.de/politik/ausland/saudi-arabien-koenig-abdullah-bin-abdul-asis-al-saud-ist-tot-a-1014513.html [1.10.2021].

496 Der Roman stellt generell ein junges arabisches und ein noch jüngeres saudisches Genre dar. Abd al-Quddus al-Ansaris (1906-1983) *Al-Taw'man* (1930, engl. »The Twins«) gilt als erster saudischer Roman,

120 Publikationen im Zeitraum 2001 bis 2012.[497] Die Verdopplung der saudischen Literaturproduktion im Jahr 2006 – von 26 Büchern im Vorjahr auf 50 – wurde von einigen Branchenexpert*innen auf Alsaneas Buch zurückgeführt.[498] Obgleich *Banat al-Riyadh* keinen Einzelfall darstellte und sich in einen breiteren Trend einordnen lässt, der von der arabischen Presse auch mit dem Label *al-adab al-mal'ūn* (dt. »verbotene Literatur«) belegt wurde,[499] handelt es sich um den national wie international erfolgreichsten Titel, dem auch die Begründung des neuen saudischen Romans zugesprochen wurde.[500] Dieser zeichnete sich primär durch seinen zentralen Gegenstand, die ›Enthüllung‹ der Frau*, insbesondere des weiblichen* Körpers und der weiblichen* Sexualität, sowie durch einen starken Realitätsbezug aus,[501] was einen Wendepunkt markierte: »The boldness of the book [*Banat al-Riyadh*; S.F.] got women writing in the same style, publishing their own daily experiences.«[502] Diese Verwegenheit – das Buch wurde in der arabischen Welt von vielen mit *Sex and the City* verglichen[503] – antizipiert die anonyme Ich-Erzählerin der Rahmenhandlung, eine junge saudische Frau*, die jeden Freitag skandalträchtige Geschichten an eine Yahoo-Mail-Gruppe versendet, bereits auf der ersten Seite:

---

wobei diese auch auf dem Buchcover angeführte Genrezuordnung – es handelt sich um Ideen zu Erziehungs- bzw. Bildungsmaßnahmen – teils angezweifelt wird. Vgl. Sultan S. M. Al-Qahtani: *The Novel in Saudi-Arabia: Emergence and Development 1930-1989. An Historical and Critical Study.* PhD thesis, University of Glasgow 1994, S. 46, http://theses.gla.ac.uk/8131/. Als erster saudischer Roman bzw. erster Roman aus der Golfregion, der von einer Frau* verfasst wurde, gilt Samira Khashuqjis (bekannt als Samira Bint al-Jazira al-'Arabiya, 1940-1986) *Wadda't amali* (1958, engl. »I Bid My Hopes Farewell«). Vgl. Elvira Diana: »The New Women's Writing from Saudi Arabia: A Real Instrument for Freedom and Breaking Taboos or Just a Response to the Market Demand of the West?«. In: Sobhi Boustani et al. (Hg.): *Desire, Pleasure and the Taboo: New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature.* Pisa/Rom: Fabrizio Serra 2014, S. 79-93, hier S. 79. Diese Information findet sich auch bei Algahtani, allerdings mit einem späteren Publikationsdatum (1960) des ersten saudischen ›Frauenromans‹. Vgl. Algahtani: »Defying Convention« (2016), S. 27.

497 Vgl. ebd., S. 29.

498 Vgl. Hammond: »›Girls of Riyadh‹ Spurs Rush of Saudi Novels« (2007).

499 Elvira Diana nennt als Pionierin dieses Trends, der wortwörtlich mit »verfluchte Literatur« übersetzt werden kann, die Autorin Laila al-Juhani bzw. deren Roman *Al-Firdaws al-yabab* (1998, engl. *Lost Paradise*), der sieben Jahre vor Alsaneas Roman erschien. Vgl. Diana: »The New Women's Writing from Saudi Arabia« (2014), S. 83.

500 Vgl. Clauß: »Literarische Grenzgänge« (2010), S. 225. Stephan Guth hingegen setzt den »Beginn, oder eventuell gar den ersten Höhepunkt, einer neuen [post-postmodernen; S.F.] Epoche« bereits bei Ala' al-Aswanis Roman *Imārat Ya'qūbiyān* (2002, engl. *The Yacoubian Building*) an. Vgl. Stephan Guth: »Post-Postmoderne oder…? Ein komponentialanalytischer Versuch zu 'Imārat Ya'qūbīyān und Banāt ar-Riyāḍ«. In: Rainer Brunner/Jens Peter Laut/Maurus Reinkowski (Hg.): *XXX. Deutscher Orientalistentag. Orientalistik im 21. Jahrhundert: Welche Vergangenheit, welche Zukunft.* Freiburg, 24.-28. September 2007 (ausgewählte Vorträge). Freiburg: o.V. 2008, S. 1-41, hier S. 3. http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:5-92535.

501 Vgl. Clauß: »Literarische Grenzgänge« (2010), S. 228-231.

502 Hassan al-Neimy zit. in Hammond: »›Girls of Riyadh‹ Spurs Rush of Saudi Novels« (2007).

503 Donna Abu-Nasr weist in ihrem Artikel auf diesen in der arabischen Welt oft angestellten Vergleich hin, betont aber auch, dass dieser insofern hinke, als Alsanea in ihrem Roman nicht über Sex, sondern über Gefühle schreibe. Vgl. Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005).

> You are invited to join me in one of the most explosive scandals and noisiest, wildest all-night parties around. Your personal tour guide – and that's *moi* – will reveal to you a new world, a world closer to you than you might imagine. We all live in this world but do not really experience it, seeing only what we can tolerate and ignoring the rest. (GoR 1; Hervorhebung im Original)[504]

Damit schließt Alsanea an die unter zeitgenössischen arabischen Autorinnen verbreitete Form der Ich-Erzählsituation an, die dem Erzählten zwar »a quality of eyewitness accounting« verleiht, aber auch dazu führt, dass die Ich-Erzählerinnen mit den Autorinnen verwechselt und »women's fictional works as self-revelations«[505] wahrgenommen werden. Auf narratologischer Ebene handelt es sich jedoch weder um eine naive Fortführung dieses arabischen noch des anglo-amerikanischen *Chick-lit-*Trends, der aus Gründen der Leser*innenidentifikation ebenfalls tagebuchartige Ich-Erzählerinnen favorisiert (vgl. Bridget Jones). Zum einen handelt es sich bei *Banat al-Riyadh* nicht um eine Selbstoffenbarungsfiktion, da die anonyme Ich-Erzählerin aus dem Leben von vier Freundinnen berichtet und in der Rahmenerzählung auch ganz bewusst solche Rezeptionsmuster vorwegnimmt bzw. damit spielt: »Many e-mails have come my way that ask me to reveal my true identity. Am I one of the four girls I am writing about in these e-mails?« (GoR 41) – »I am so tired of getting these boring responses that try to dissect my personality after every e-mail. Is that really what matters most to you, after everything I have written? Whether I am Gamrah or Michelle or Sadeem or Lamees? Don't you get that it doesn't matter who I am?« (GoR 157). Zum anderen gibt sich die Erzählung nicht als Sammlung von privaten Tagebuchaufzeichnungen oder Briefen[506] aus, sondern von weithin zirkulierenden, anonym an einen großen Personenkreis versendeten EMails. Die Rhetorik des Romans rekurriert somit ganz bewusst auf Rezeptionsstrategien, die Autorinnen mit ihren Protagonistinnen gleichsetzen, und stellt darüber hinaus der beliebten und traditionell als weiblich* geltenden Tagebuch- und Briefform eine öffentlichkeitswirksamere Alternative entgegen:

> The rhetoric of the narrator – producing emails that narrate the girls' stories and parry objections from readers writing in – constantly disrupts the social and discursive logic of the position from which she speaks (young Saudi woman) and that of those to whom she speaks. By speaking of her society boldly and critically, and by circulating her speech through public channels – beyond the feminine domestic circuits of family that

504 Für Alsaneas in diesem Kapitel häufig zitierten Roman *Girls of Riyadh* wird in der Folge nur noch die Sigle GoR (+ Seite/-n) direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat angegeben. Die Sigle bezieht sich auf folgende englische Ausgabe des Romans: Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh.* Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. New York et al.: Penguin 2008.

505 Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 21.

506 Der Aussage Stephan Guths, dass die Erzählform »letztlich nur eine Aktualisierung des alten Genres Briefroman« darstellt, kann nur eingeschränkt zugestimmt werden. Die Tatsache, dass es sich nicht um einen gewöhnlichen EMail-Verkehr, sondern um das Aussenden von EMails an eine Yahoo-Gruppe, d.h. an einen großen, weitgehend anonymen Adressat*innenkreis, handelt, was von der Ich-Erzählerin/EMail-Versenderin auch reflektiert wird, spricht für mehr als eine bloße Aktualisierung. Vgl. Guth: »Post-Postmoderne oder...?« (2007), S. 3.

> are supposed to contain her speech – she challenges familial and political patriarchal hierarchies.[507]

Wenn die Ich-Erzählerin auf der zweiten Seite anmerkt: »I don't give a damn about the repercussions of this project of mine« (GoR 2), steht zudem bereits fest, dass es Folgen haben wird. Diese ereignen sich zunächst innerhalb der Rahmenhandlung. Es bestünde gar kein Zweifel daran, so die Ich-Erzählerin, »that these strange and unusual e-mails have created a furor in our society, which has never before experienced anything like this« (GoR 116). Nachdem ihr ein Leser die Publikation ihrer EMails in Romanform in Aussicht stellt, mutmaßt sie, es werde ein Buch, »that would be displayed in bookstores and hidden in bedrooms. A book that some people would beg others to bring from oversees. (That's assuming that it would be banned here in Saudi.)« (GoR 210). Damit nimmt sie die tatsächliche zukünftige Aufnahme des Romans in der arabischen Welt und insbesondere in Saudi-Arabien vorweg. Die Kontroverse um den Roman – das anfängliche Publikationsverbot und die heftige Kritik von vor allem saudischer Seite – hatte neben einigen höchst unangenehmen privaten Folgen für die Autorin[508] auch eine verkaufsfördernde Wirkung. Nachdem der Roman 2005 im liberaleren Libanon erschienen war, führte er dort schnell die Bestsellerlisten an und zirkulierte zudem erfolgreich auf dem saudischen Schwarzmarkt.[509] Bereits im ersten Jahr nach der Publikation des Buches sind um die 250 Artikel darüber veröffentlicht worden, davon 200 in den arabischen Medien und 50 auf Englisch.[510] Zunächst wurden Spekulationen über das Geschlecht der Autorin angestellt und es hieß, *Banat al-Riyadh* müsse von einem Mann* (mit-)geschrieben worden sein. Solche Mutmaßungen sind nicht unüblich und zirkulieren häufig, wenn eine Frau* ein ungewöhnliches Buch publiziert[511] (vgl. auch die Reaktionen auf die Publikation von Ayu Utamis *Saman*, Kap. 3.1.1.1, S. 217). Alsanea setzte diesen jedoch mit zahlreichen Fernsehauftritten (z.B. bei LBC Lebanon, Al-Arabiya, Future) und regem Bespielen ihrer eigenen Website (u.a. mit Links zu diesen Interviews) ein baldiges Ende.[512] Die Meinungen zum Buch waren geteilt, wobei »in a country where women are not supposed to date or have a love life until married«,[513] die breite Unterstützung der Fans überraschender war als die heftige Kri-

507 Marilyn Booth: »Translator v. Author (2007): Girls of Riyadh go to New York«. In: *Translation Studies* 1/2 (2008), S. 197-211, hier S. 200. https://doi.org/10.1080/14781700802113523.

508 In einem Interview gab Alsanea an: »I lost friends over the book. It was sad. The book was banned for six months. My scholarship [für ihr Studium der Zahntechnik in Chicago] was threatened. I was mentioned in Friday prayers and you can guess what they were saying. It was not pleasant. I received life-threatening e-mails and letters and it affected my life«. Zit. in Philippa Kennedy: »Beyond the Book«. In: *The National* (18.3.2009), https://web.archive.org/web/20201016145424/https://www.thenationalnews.com/arts-culture/books/beyond-the-book-1.554538 [1.10.2021]. Eine Gruppe wütender Bürger*innen reichte auch eine Klage bei Gericht gegen das Informationsministerium ein, nachdem dieses die Distribution des Romans in Saudi-Arabien gestattet hatte. Die Klage wurde abgelehnt.

509 Vgl. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 296.

510 Vgl. Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

511 So war das bspw. auch bei der Veröffentlichung von Ahlem Mosteghanemis *Zakirat el Jassad* (1993, engl. *Memory in the Flesh*). Vgl. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 297.

512 Vgl. ebd.

513 Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005).

tik.[514] Gefeiert ebenso wie beanstandet wurde primär der brisante Inhalt, der Themen wie Homosexualität und Homo-/Transphobie[515] sowie die Diskriminierung religiöser Minderheiten (der Schiiten)[516] streift, sich aber insbesondere auf die Doppelmoral und Unterdrückung der Frauen* in der saudischen Gesellschaft konzentriert. Die Ich-Erzählerin spricht sich wiederholt gegen Praktiken aus, die Frauen* benachteiligen und diskriminieren, so beispielsweise gegen die Verachtung von geschiedenen Frauen*: »Is divorce a major crime committed by the woman only? Why doesn't our society harass the divorced man the way it crushes the divorced woman?« (GoR 192) Während Gamrah, eine der vier Protagonistinnen, nach ihrer Scheidung von ihrer konservativen Familie unter Hausarrest gestellt wird, ermöglicht Sadeems Vater seiner frisch geschiedenen Tochter, nach London zu gehen und dort ein Praktikum zu absolvieren. Dort lernt sie den ebenfalls aus Saudi-Arabien stammenden Firas kennen, mit dem sie nach ihrer beider Rückkehr einige Jahre lang eine platonische – telefonische – Liebesbeziehung führt. Eines Tages muss sie sich jedoch eingestehen, dass er nie vorhatte sie, eine geschiedene Frau*, zu heiraten, worauf sich ihre aufgestaute Wut Bahn bricht: »I'm sick of how we let everyone else control us and lead us through this life. We can never do anything without the fear of being judged holding us back. [...] What kind of life is that? We don't have a say about our own lives!« (GoR 199) Auch wenn Männer* von Michelle, der liberalsten der vier Freundinnen, analog dazu als »slaves to reactionary customs and ancient traditions« und »pawns their families move around on the chessboard« beschrieben werden, befinden sich diese in einer »crooked society that raises children on contradictions and double standards« (GoR 302), ganz klar in der überlegenen Position. Sie dürfen zwar oft auch nicht selbst entscheiden, wen sie heiraten, können sich aber jeder Zeit aus nichtigen Gründen scheiden lassen – »one guy divorces his wife because she's not responsive enough in bed to arouse him, while the other divorces his wife because she doesn't hide from him how much she likes it!« (G 302) –, ohne sich

514 Wahab spricht von »fans, whose numbers are legion going by the hits on her [Alsaneas; S.F.] website (www.rajaa.net)«. Vgl. Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006). Da Alsaneas Website mittlerweile offline ist und im Internetarchiv die Besucher*innenzahlen nicht gespeichert wurden, kann der große Anklang ihrer Homepage nicht mehr nachvollzogen bzw. belegt werden. Sarah Raper Larenaudie sprach jedoch von 500 bis 1000 Zugriffen pro Tag. Vgl. Sarah Raper Larenaudie: »Global Millennials: Riyadh Postcard«. In: *Time* (21.2.2008), https://web.archive.org/web/20201016152110/http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1714683_1714625_1714284,00.html [1.10.2021].

515 Generell steht die Situation heterosexueller Cis-Frauen im Mittelpunkt. An einer Stelle werden jedoch die am Universitätscampus umhergehenden Gerüchte um »Arwa the lesbo!« (GoR 53) thematisiert; eine schöne androgyne junge Frau*, die angeblich schon mit Männerunterhosen gesehen wurde und dabei, wie sie ihren Arm in anzüglicher Manier um die Hüften einer Kollegin legte. An einer anderen Stelle geht es um eine Person – Nuri –, die sich nicht mit dem Geschlecht, das ihr bei der Geburt zugewiesen wurde, identifiziert (vgl. z.B. GoR 24, 138).

516 Beim Schiitentum handelt es sich um eine religiöse Strömung, deren Lesart des Islam von der in Saudi-Arabien dominierenden wahhabitischen (einer besonders konservativen Strömung innerhalb der größten – sunnitischen – Glaubensrichtung im Islam) abweicht. Die Ich-Erzählerin widmet ihre EMail vom 2. Juli 2004 zwei schiitischen Lesern, die ihr geschrieben haben, dass auch die schiitische Gemeinschaft ihre Geschichte gespannt verfolge. Darauf merkt sie an: »It got me thinking how hard it must be to be different in a unicultural, uniethnic, unireligious country like Saudi. I feel sorry sometimes for those of us who are in some way...different.« (GoR 142) Auch in der Binnenerzählung wird in der Folge die Skepsis der *Girls* Lamees' neuer Freundin »Fatimah the Shiite« (GoR 142) gegenüber thematisiert.

dafür rechtfertigen oder gar mit der Verachtung der Gesellschaft rechnen zu müssen. Die Hinterfragung solcher Gegebenheiten seitens der Ich-Erzählerin und Protagonistinnen, zusammen mit deren teils rechtswidrigem (z.B. das Trinken von Alkohol, Autofahren) oder anstößig-ungewöhnlichem Verhalten (z.B. allein zu verreisen, Geschäfte zu betreiben) wurde als »trashing of Arabian family values«[517] verurteilt. Selbst Rezensent*innen, die dem Roman grundsätzlich positiv gegenüberstanden, äußerten sich kritisch im Hinblick auf das darin gezeichnete und als negativ oder jedenfalls stark homogenisierend wahrgenommene Frauenbild: »People outside this country will take it as a definitive word on the girls of our country.«[518] Einige Kritiker*innen forderten gar eine Änderung des Titels, da *Banat al-Riyadh* impliziere, dass der Roman den Anspruch erhebe, ein Bild von allen jungen Frauen* in Riad zu zeichnen.[519] Hier gilt es anzumerken, dass die Hauptcharaktere, gerade was den Grad an Liberalität betrifft, sehr unterschiedlich angelegt sind. Die als naiv porträtierte Gamrah stammt aus einer sehr konservativen Familie, während die feministische Halbamerikanerin Michelle (eigentlich Mashael) liberal erzogen wurde. Die anderen beiden Hauptcharaktere, Sadeem und Lamees – im Übrigen die einzige Figur, die ein Rundum-Happy-End mit Liebesheirat, weiterführendem Studium in Kanada und Kind bekommt – sind zwischen diesen beiden Extrempolen von Konservativismus und Liberalismus angesiedelt. Diese Unterschiedlichkeit ist jedoch nur möglich, weil alle Protagonistinnen der obersten Gesellschaftsschicht angehören, finanziell gut situiert sind und einen gewissen Bildungsgrad haben – bis auf Gamrah schließen alle *Girls* ein Studium ab. Auch wenn der Roman versucht, einen Makro- im Mikrokosmos abzubilden, können die Protagonistinnen allenfalls im Hinblick auf die kleine demographische Gruppe, der sie angehören, als ›divers‹ betrachtet werden.

Neben den moralischen Bedenken, die auf ein angenommenes geschlechtsspezifisches Fremdbild anderer arabischer Staaten ausgerichtet waren – was könnten sie, die ›anderen‹ arabischen Staaten, über ›unsere‹ saudischen Frauen* denken? –, erntete auch der Schreibstil Kritik. *Banat al-Riyadh* ist nicht wie üblich in klassischem Hocharabisch, sondern in unterschiedlichen saudischen und ägyptischen Dialekten, kuwaitischem, libanesischem und englischem Arabisch und sogenannter Internetsprache (»the language of chat rooms and emails«[520], »chatroom English«[521]) verfasst, was in den Augen mancher Kritiker*innen mit einem schlechten Stil gleichgesetzt

---

517 Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 297.

518 So äußerte sich eine nicht namentlich genannte Rezensentin, zit. in Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

519 Al-Ghadeer merkt an, dass dieser Vorwurf sich auch sprachlich begründen lässt: »The Idafa construction [im Arabischen eine Konstruktion zweier Nomina; S.F.] can be read as making the title *Girls of Riyadh* grammatically definite, thereby implying that the text is representing all the girls of Riyadh.« Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 302/Fußnote 5. Abu-Nasr lässt in ihrer Rezension die Autorin Mariam Abdel-Karim al Bukhari zu Wort kommen, die den Titel als »hurtful to the girls in our country« bezeichnete und von Alsanea forderte, ihn zu ändern oder »[to] issue an apology to the girls of Riyadh.« Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005). In der »Author's Note« (nach der Widmung und vor dem Motto, o.Pag.) der englischen Ausgabe nahm Rajaa Alsanea auf diesen Wunsch bzw. Vorwurf Bezug: »In the interest of fairness, I have to make clear that the girls in the novel do not represent all girls in Riyadh, but they do represent many of them.« (GoR o.Pag.)

520 Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 299.

521 Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

werden kann.[522] Der große Erfolg des Romans wurde einerseits der lobpreisenden Einleitung des saudischen Arbeitsministers und angesehenen Autors Ghazi al-Gosaibi (1940-2010) – »›Banat Al-Riyadh‹ is a work that deserves to be read. I expect a lot from this author.«[523] – und andererseits dem guten Aussehen der Autorin zugeschrieben: »This is the age of television and looks matter […]. Beauty drives the marketing of your product. Rajaa has the looks, and so even when the product, i.e. the novel, is bad it sells and is selling like hot cakes«.[524] Alsanea gab an, den Roman in klassischem Hocharabisch begonnen und später umgeschrieben zu haben, da ihr die papierne Sprache als zu weit entfernt von der Realität ihrer Protagonistinnen und Leserinnen erschien: »I couldn't convince myself that women my age would use classical Arabic to speak to each other. I used colloquial language to improve communication with my readers.«[525] Sie wollte damit den großen Abstand zwischen Intellektuellen – in der Regel Männern*, die auf Hocharabisch schreiben – und jungen Leserinnen verringern, die sich von dieser Art der Höhenkammliteratur zugunsten von niederschwelligen Literaturblogs abwandten.[526]

Das Verwenden von mündlicher bzw. informeller Sprache, wie sie in EMails und Chatrooms gängig ist, sowie die Rahmenerzählung legen einen Vergleich mit Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* nahe.[527] Alsanea hat das Buch nach eigener Angabe primär für arabische Leser*innen geschrieben, denen bei Verstößen gegen das patriarchale saudische System zwar keine Hinrichtung wie noch in Zeiten von Scheherazade drohte, aber doch ähnlich den *Girls of Riyadh* ernsthafte soziale Folgen wie beispielsweise eine Scheidung und gesellschaftliche Isolation. Das öffentliche, aber doch anonyme Sprechen über solche Erfahrungen im Internet kann als eine arabische Form des Cyberfeminismus beschrieben werden – ein digitales und weitreichendes Pendant zum mündlich-informellen, privaten Austausch. Neue Formen der Onlinekommunikation werden von *Banat al-Riyadh*, einem in Buchform publizierten Roman, zwar nicht umgesetzt, aber thematisiert; in der Binnenerzählung vor allem über die Figur der Lamees und ihre Beziehung zum Internet. Es wird angemerkt, dass sie bereits mit 15 Jahren, noch bevor das Internet 1999 in Saudi-Arabien eingeführt wurde, über ihren Vater einen Zugang hatte und nach ihrem Highschoolabschluss nicht weniger als vier Stunden täglich online zubrachte – »99 percent of it in random chat rooms, Yahoo, ICQ, mIRC and AOL« (GoR 169). In einer Gesellschaft, in der eine so strikte

522 Vgl. ebd.

523 Ghazi al-Gosaibi zit. in ebd.

524 Anonymer saudischer Leser zit. in ebd.

525 Zit. in ebd.

526 Kennedy merkt an, dass Alsanea klar war, dass es in Saudi-Arabien sehr wenige Romane gab, die sich an junge Leserinnen ihrer Generation richteten: »There was always a gap between intellectuals and readers, whether it was due to the very sophisticated language used in the books or the fact that young people in Saudi preferred to read blogs. The more sophisticated you sound, the more intellectual you were. That was the attitude. Also novels written in Saudi were mostly written by older male authors.« Rajaa Alsanea zit. in Kennedy: »Beyond the Book« (2009).

527 Wahab thematisiert in ihrer Rezension eine »modern Scheherazade who tells the stories of the girls' weekends. Her motivation is to end society's tyranny over her friends.« Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006). Henighan spricht von einer »hectoring Scheherazade«, bei der die saudischen Männer* nicht gut wegkommen. Vgl. Stephen Henighan: »A Saudi Soap Opera«. In: *Times Literary Supplement* (27.7.2007), S. 18.

Geschlechtersegregation vorherrscht wie in Saudi-Arabien, stellte der Onlinechat in den frühen 2000er Jahren eine neue Möglichkeit dar, sich unbeschwert (ohne Heiratsabsichten), eigenständig (ohne Beisein der Familie) und, unter Einhaltung bestimmter Vorsichtsmaßnahmen (z.B. wechselnde Nicknames, keine Weitergabe von Fotos und Telefonnummern), auch ohne allzu große Risiken mit nichtverwandten Männern* zu unterhalten. Die Selbstverständlichkeit, mit der die aus liberalen Verhältnissen stammende Lamees diese Form der Onlinekommunikation betreibt, wird jedoch durch Gamrah kontrastiert. Nachdem Lamees ihrer unter Hausarrest stehenden Freundin erklärt, wie das Chatten funktioniert, lindert diese neue Möglichkeit eine Zeit lang deren Depression. Gleichzeitig sorgt die Tatsache, dass Gamrahs Brüder eine Internetverbindung für sie eingerichtet haben, für schlechte Stimmung und Druck innerhalb der Familie. Khalid, der Ehemann von Gamrahs Schwester Hessah, hat sich darüber beschwert und Hessah befürchtet nun, es könnten Gerüchte über Gamrah – »anything bad she's doing online with the guys she chats with every day, anything!« (GoR 179) – aufkommen und ihren Mann dazu veranlassen, sich von ihr und ihren gemeinsamen Kindern loszusagen. Neben dem Chatverhalten von Lamees, die das Ganze als Spaß und willkommene Abwechslung ansieht, und Gamrah, für die das Internet in ihrer sozialen Isolierung eine Art Flucht darstellt, verdeutlicht vor allem die Rahmenhandlung – das wöchentliche Versenden von EMails an eine große Abonnent*innengruppe durch die anonyme Ich-Erzählerin – die Bedeutung des Internets für saudische Frauen*. In folgender Passage wird die Gefahr thematisiert, die der Staat solchen Onlineaktivitäten zumisst:

> I heard that King Abd Al-Aziz City* [* The Internet provider company in Saudi Arabia] is trying to block my site to dam up the channels of communication and ward off malicious acts, scandalous deeds and all causes of corruption or evil. I know that most of you know a thousand ways to get into blocked sites. […] I just ask for a small space on the World Wide Web to tell my stories through. Is that too much to ask? (GoR 93)

Aus der Textstelle geht hervor, dass es sich bei der Zensur des Internets um eine gängige Praktik handelt – allerdings auch um eine, die schwer zu kontrollieren ist.[528] Obgleich der Ich-Erzählerin zufolge die meisten ihrer Leser*innen wissen, wie auf gesperrte Websites zugegriffen werden kann, verweist ihre wie auch Lamees mühelose Aneignung des vergleichsweise freien digitalen Raums auf ein Privileg, das die meisten saudischen Frauen* so nicht haben. Bereits Gamrah, obgleich der saudischen Elite angehörend, ist nur durch die Hilfe ihrer aufgeklärten und technisch versierten Freundin und das Mitleid einiger Familienmitglieder überhaupt mit dem Internet in Berührung gekommen. Für die niederen Schichten ist ein Internetzugang keineswegs selbstverständlich. Global betrachtet gehört die Quote unreglementierter Internetnutzer*innen im Mittleren Osten immer noch zu den geringsten und in Saudi-Arabien zu den geringsten der arabischen Welt.[529] Innerhalb dieser ohnehin schon kleinen Grup-

---

528 Die Autorin bemerkte auch in einem Interview: »With the internet you can't control censorship. The internet has challenged the myth of censorship.« Rajaa Alsanea zit. in Kennedy: »Beyond the Book« (2009).

529 Vgl. Andrew Hammond: *Popular Culture in The Arab World. Arts, Politics and the Media*. Kairo: American University in Cairo Press 2007, S. 119.

pe ›freier‹[530] saudischer Internetnutzer*innen, zu der auch die Protagonistinnen der Binnenerzählung Lamees und Gamrah gehören, stellt eine Nutzung für aktivistische Tätigkeiten, wie sie die Ich-Erzählerin in der Rahmenhandlung betreibt, nochmals ein Spezifikum dar. Das Aufzeigen von in unterschiedlichem Ausmaß widerständigen digitalen Praktiken auf der fiktionalen Ebene parallelisiert und unterstreicht das tatsächliche Skandalpotenzial des Romans, das dessen Attraktivität nicht zuletzt auch für westliche Verlagshäuser erhöhte, einmal mehr.

3.1.3.2 Zwischen saudischer *chick lit* und *chick crit*

Im Vorwort von *Girls of Riyadh* (2007), der englischen Übersetzung des Romans, gibt sich Rajaa Alsanea überrascht über das große westliche Interesse:

> It never occurred to me, when I wrote my novel *(Banat Al-Riyadh)*, that I would be releasing it in any language other than Arabic. I did not think the Western world would actually be interested. It seemed to me, and to many other Saudis, that the Western world still perceives us either romantically, as the land of the Arabian Nights and the land where bearded sheikhs sit in their tents surrounded by their beautiful harem women, or politically, as the land that gave birth to Bin Laden and other terrorists, the land where women are dressed in black from head to toe and where every house has its own oil well in the backyard! (GoR o. Pag.)

Selbst wenn das Buch nicht für ein westliches Publikum intendiert war, kann ihm ein gewisses »potential in finding a ›translated readership‹ among young Anglophone audiences«[531] zugeschrieben werden; zum einen deshalb, weil sich bereits auf thematischer Ebene das Globale und das Lokale ständig berühren,[532] beispielsweise wenn die bevorzugten europäischen Designermarken traditioneller saudischer Bekleidung hervorgehoben werden[533] oder die Protagonist*innen nach Chicago, London oder San Francisco reisen und in der Flugzeugtoilette die Abaya gegen ein westliches Outfit austauschen (vgl. GoR 130). Zum anderen zeigt sich diese Annäherung Saudi-Arabiens an die westliche Welt auch auf linguistischer Ebene. Das sprachliche Register des Romans reicht von umgangssprachlich bis förmlich, von Arabisch bis hin zu arabischem

---

530 Das »frei« ist hier als relativ zu verstehen. Lamees erlegt sich online strenge Regeln auf, weil mögliche Folgen unvorsichtigen Verhaltens nur sie und nicht ihre männlichen* Chatpartner betreffen würden. Gamrah verstrickt sich schnell in ein Lügennetz (sie schickt einem User u.a. ein Foto einer anderen, ihrer Ansicht nach schöneren Frau* und gibt sich als diese aus) und wendet sich in der Folge ganz vom Internet ab. Es zeichnet sich in der Geschichte ab, was Gwynne folgendermaßen beschreibt: »Online expression practices inevitably operate within cultural systems that influence how individuals express themselves. From this perspective, the belief that young women are simply free to express their identities as they wish simply because they have access to new technology is illusory.« Joel Gwynne: »›The Lighter that Fuels a Blaze of Change‹: Agency and (Cyber)Spatial (Dis) Embodiment in Girls of Riyadh«. In: *Women's Studies International Forum* 37 (Mrz./Apr. 2013), S. 46-52, hier S. 51. https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.01.012.

531 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

532 Vgl. ebd., S. 199.

533 In einer Fußnote in *Girls of Riyadh* merkt Alsanea an, dass die traditionelle saudische Männerbekleidung heutzutage von berühmten Designern wie Gucci, Dior, Givenchy und Valentino entworfen wird (vgl. GoR 17).

Englisch. Mit Letzterem werden einerseits der Kosmopolitismus und die physische wie auch digitale Mobilität der Protagonistinnen, andererseits aber auch die Praktik der Lokalisierung bzw. Arabisierung der Weltsprache Englisch vorgeführt.[534] Neben dieser schon dem arabischen Text eingeschriebenen Transnationalität kann auch eine gewisse *Chick-lit*-Affinität festgestellt werden.[535]

Innertextuelle *Chick-lit*-Affinitäten des arabischen Originals

Ähnlichkeiten zwischen *Banat al-Riyadh* und anglo-amerikanischer *chick lit* bestehen sowohl im Hinblick auf die Figurenkonstellation als auch den Schreibstil. Die anonyme Ich-Erzählerin gibt in ihren EMails die Geschichte von vier Freundinnen wieder. Bei der konservativen, naiven Gamrah, der beliebten, erfolgreichen Lamees, der liberalen Halbamerikanerin Michelle und der romantischen Sadeem handelt es sich um junge Frauen* in ihren Zwanzigern, die in Riad leben und der sogenannten »velvet class« angehören, »an elite whose behavior is normally kept hidden to all but themselves« (GoR 115).[536] Solch ein Quartett, das eine in diesem Rahmen mögliche Bandbreite an unterschiedlichen Typen verkörpert, findet sich auch in den anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Urtexten. Bridget Jones gehört einem Freundeskreis an, der sich aus der beruflich erfolgreichen Jude, die in einer schwierigen Langzeitbeziehung lebt, aus der alleinstehenden Feministin Sharon (»Shazzer«) und dem sehr auf sein Äußeres bedachten homosexuellen Tom zusammensetzt. Während Bushnells Roman *Sex and the City* ein ziemlich reiches Figurenrepertoire aufweist, erlangte international vor allem die Viererclique der HBO-Serie Berühmtheit: die in Liebesdingen unentschiedene Sexkolumnistin Carrie, die überzeugte Singlefrau* und sexuell sehr aktive Samantha, die konservative, romantische Galeristin Charlotte und die zynische Anwältin Miranda. Wie in diesen Beispielen anglo-amerikanischer *chick lit* stehen auch in *Girls of Riyadh* die alltäglichen Erfahrungen der vier Protagonistinnen – Ausbildung, Freundschaft, die Suche nach dem ›Richtigen‹, Beziehungen (wenn auch nicht Sex), Familie,

---

534 Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 204.

535 Abu-Nasr, selbst zögerlich mit solchen Vergleichen, merkt an, dass sie von vielen gezogen werden: »Many in the Arab world are comparing it to ›Sex and the City,‹ the HBO series about four young women in New York City, though there is no sex in ›The Girls of Riyadh,‹ only emotions.« Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005); Al-Ghadeer schreibt: »[T]his text […] fits to a certain extent the genre of chick lit« und »Girls of Riyadh inaugurates a chick lit narrative as a new wave of writing«. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 296. Booth merkt an: »[T]his novel bears strong affinities to the British and North American genre of chick lit, not least in its style«. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

536 Es muss jedoch weiter differenziert werden: Während Gamrahs, Lamees' und Sadeems Familien von angesehener Herkunft sind, trifft das auf Mashael/Michelle, die einen zwar beruflich erfolgreichen, aber abstammungstechnisch wenig bedeutenden Vater und eine amerikanische Mutter hat, nicht zu. Sie gilt als »nontribal« und kann deshalb beispielsweise den »Tribal«-Mann* Faisal nicht heiraten (vgl. »tribal prejudice«, GoR 110). Die Abstammung ist auch an den Nachnamen ersichtlich: Während Gamrahs, Lamees' und Sadeems Familiennamen auf Städte bzw. ehemalige Stammessitze verweisen, erfahren die Leser*innen im Glossar, dass es sich bei Mashaels Nachnamen Al-Abdulrahman um »a random name that can belong to any family with unknown roots (i.e., from an untraceable tribe)« (GoR 318) handelt.

Kinderwünsche und Karriereziele – im Mittelpunkt und werden in einem umgangssprachlichen und vertraulichen Stil mitgeteilt.[537]

Die Autorin selbst ist der Meinung, mit *Banat al-Riyadh* ein eigenes Genre kreiert zu haben; eine Ansicht, die sich ebenso wie jene, dass es sich beim Roman um die erste nicht nur saudische, sondern arabische *chick lit* handle, sowohl thematisch als auch formal begründen lässt. Religion, ein für prototypische *chick lit* eher nebensächliches Thema, nimmt beispielsweise eine wichtige Rolle ein. Obgleich sich auch innerhalb der anglo-amerikanischen *chick lit* religiöse Subgenres, insbesondere die *christian* oder *church (chick) lit*, herausgebildet haben, war der Fokus auf den Islam bis dato für das Genre nicht von Bedeutung. Auch handelt es sich wahrscheinlich um den ersten arabischen Roman, der durchgängig auf das EMail-Format setzt, was, zusammen mit seinem bereits erwähnten sprachlich experimentellen Charakter (vgl. S. 299f.), für stilistische Innovativität spricht.[538] Alsanea führte in einem Interview mit ihrem Verlag Penguin Ghazi al-Gosaibi, der auch das Vorwort zur arabischen Ausgabe verfasst hat, als Hauptinspirationsquelle für ihr Schreiben an,[539] nennt aber auch internationale Einflüsse wie Ernest Hemingway *(The Old Man and the Sea)*[540] und das *chick flick Clueless* (USA 1995),[541] das ebenso wie *Bridget Jones's Diary* auf einem Roman von Jane Austen *(Emma)* basiert. Im Roman selbst zitiert Alsanea ausgiebig den Koran und die Hadithen[542] (vgl. z.B. GoR 64, 85, 93, 168), aber auch muslimische Fernsehevangelisten (vgl. z.B. GoR 99, 124), arabische Autor*innen, allen voran Nizar Qabbani (vgl. z.B. GoR 3, 28, 68, 106, 267, 304), und Liedtexte (vgl. GoR 22,[543] 83f.), die in Saudi-Arabien populär sind. Daneben kommen auch häufig westliche Quellen vor, so beispielsweise Zitate von Sokrates (vgl. GoR 68), Aristoteles (vgl. GoR 251), Mark Twain (vgl. GoR 242) und Eleanor Roosevelt (vgl. GoR 299), oder aber ein intertextueller Verweis auf die Serie *Sex and the City* (vgl. GoR 87), die Gamrah sich gerne ansieht. Diese innerfiktionale Bezugnahme auf die Fernsehadaption eines *Chick-lit*-Urtextes verdeutlicht, ebenso wie

---

537 Booth bezeichnet den Schreibstil als »light, chatty, first-person, confessional, focused on the surfaces of everyday life with its social anxieties«. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

538 Vgl. ebd.

539 Vgl. Alsanea zit. in o.A.: »Girls of Riyadh Reader's Guide: A Conversation with Rajaa Alsanea«. In: *penguinrandomhouse.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201016165437/https://www.penguinrandomhouse.com/books/300281/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea/9780143113478/readers-guide/ [1.10.2021]. Laut Angabe der Autorin habe sie ihr Manuskript, noch bevor sie die Zusage des Verlages hatte, an al-Gosaibi geschickt. Er habe sie angerufen und ihr gesagt, dass es ihm gefalle. Erst nach dieser Ermutigung durch ihr Idol ließ sie ihre Familie das Manuskript lesen. Vgl. Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007). Auch bei Kennedy findet sich eine Nacherzählung dieser Szene von der Autorin selbst. Vgl. Kennedy: »Beyond the Book« (2009).

540 In einem anderen Interview gab Alsanea neben al-Gosaibi und Ernest Hemingway auch Ihsan Abdul-Qudos als Vorbild an. Vgl. Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

541 Williams bezeichnet Cher, die reiche, von Alicia Silverstone gespielte Hollywoodtochter im *chick flick Clueless* als »[t]he strongest voice that rises from the pages [von *Girls of Riyadh*; S.F.]«, was Alsanea mit: »A big influence! It was my teenager movie.«, bestätigte. Rajaa Alsanea zit. in Williams: »Sex and the Saudi« (2007).

542 Hadithen sind wie in der englischen Fassung des Romans erklärt wird »collections of the sayings of the Prophet Mohammed« (GoR 64).

543 An dieser Stelle wird eine Strophe aus dem titelgebenden Lied *Girls of Riyadh* des berühmten saudischen Sängers Abdul Majeed Abdullah zitiert.

die Nennung von *Clueless* als große Inspirationsquelle, dass die Zirkulationsprozesse bei zeitgenössischen populärkulturellen Phänomenen um einiges weniger geradlinig – und dazu über unterschiedliche Medien – ablaufen können, als dies Helen Fieldings Aussage nahelegte, arabische *chick lit* sei ohne eine Übersetzung der prototypischen anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Romane kaum denkbar (vgl. P). Literaturverfilmungen zirkulieren über das Internet oft schneller und weiter als ihre Vorlagen, gerade auch, weil die digitale Zensur in vielen Fällen leichter umgangen werden kann. Wenn es in *Girls of Riyadh* heißt, dass Gamrah ihre Lieblingsserie *Sex and the City* lebhaft verfolge, »even though she could only understand a little of what the characters were saying to each other« (GoR 87), wird zudem deutlich, dass ein nichtsynchronisiertes/-untertiteltes visuelles Medium selbst bei nur geringen Sprachkenntnissen keine so große Hürde darstellt wie ein nichtübersetztes Buch. Auf die leichtere Zugänglichkeit von Bildmedien nimmt auch die Ich-Erzählerin in der Rahmenhandlung Bezug, als es darum geht, ob sie ihre EMails in Buchform, als Roman und/oder als Fernsehserie veröffentlichen möchte: »[T]he literature of the written word is bourgeois while the image is democratic. I prefer the series to the novel, because I want the stories of my friends to reach everyone.« (GoR 219) Dass es sowohl eine arabische Wikipediaseite zur Serie *Sex and the City* (seit 2006)[544] als auch zu den *Bridget-Jones*-Filmen (seit 2009)[545] gibt, jedoch keine zu den Textvorlagen, legt nahe, dass die *chick flicks* Saudi-Arabien vor der *chick lit* erreicht haben dürften. *Bridget Jones's Diary*, der Roman, wurde nach wie vor nicht ins Arabische übersetzt, und auch *Sex and the City* ist erst 2010, mit einer Verspätung von 15 Jahren, auf Arabisch erschienen (vgl. Anhang A, Tab. A1, S. 427, u. A2, S. 429). Dass die arabische Wahrnehmung des anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Genres wohl primär über Verfilmungen stattfand, geht auch mit einer inhaltlichen Filtration einher. Die in den Urtexten teils durchaus kritische Repräsentation von Männern*, der Fokus der Protagonistinnen auf ihre Karrieren, ihre ausführliche Selbstreflexion und die zentrale Rolle des Freund*innenkreises wurden beim Medienwechsel durch die Konventionen der romantischen Komödie verwässert.[546]

544 Vgl. Wikipedia: »الجنس والمدينة« (Sex and the City) (14.10.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%B3_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9&oldid=50996429 [1.10.2021].

545 Vgl. Wikipedia: »مذكرات بريدجيت جونز« (Bridget Jones's Diary [Film]) (29.7.2018), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D8%AC%D9%8A%D8%AA_%D8%AC%D9%88%D9%86%D8%B2_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)&oldid=29661651 [1.10.2021].

546 »Bushnell represents men more critically than is conventional in later chick-lit, and romantic partnership, when not in conflict with the acquisition of money and power, ultimately may take second place to it. […] The HBO television show (1998-2004) counterbalanced the column's insider knowingness and will to power with romantic comedy and girlishness.« Jean Kane: »Sex and the City of Riyadh. Postfeminist Fabrication«. In: Esra Mirze Santesso/James McClung (Hg.): *Islam and Postcolonial Discourse: Purity and Hybridity*. London: Routledge 2017, S. 113-130, hier S. 116. Whelehan stellt in ihrem Vergleich von *Bridget Jones's Diary* mit der Verfilmung fest, dass, während es beim Lesen die Option gebe, sich Bridget als normalgewichtig und besessen von ihrem Körpergewicht vorzustellen, im Film ständig (u.a. durch die Kameraperspektive und das Tragen zu enger Kleidung) auf Bridgets vermeintliches Übergewicht hingewiesen werde; zudem würden im Film Bridgets ausführliche Selbstreflexionen weitgehend fehlen und die Spannung zwischen Daniel Cleaver und Marc Darcy sei auf

Das Nebeneinander von unterschiedlichen Medien, von Hoch- und Populärkultur und einer damit einhergehenden sprachlichen und stilistischen Vielfalt zeugt von einer bewussten Positionierung in Bezug auf literarische wie auch religiöse Konventionen – z.B. jene, die besagen, dass gute Literatur auf Hocharabisch verfasst sein und sich in den arabischen Literaturkanon einordnen müsse oder dass es den islamischen Traditionen widerspreche, religiöse mit weltlichen Texten zu kombinieren. Beide Kritikpunkte werden auch im Roman in Bezug auf die wöchentlich versandten EMails verhandelt. So macht sich die anonyme Ich-Erzählerin über vergebliche und für sie unverständliche Versuche der professionellen Literaturkritik – »literary lions« (GoR 176) – lustig, sie einer bestimmten literarischen Strömung zuzuordnen: »One said I was a talented writer who belongs to the metaphysical surrealistic expressionist strain of the impressionists' school, or something like that.« (GoR 177) Oder sie entlarvt die Hypokrisie ihrer religiösen Kritiker*innen:

> The Qur'an verses, hadith of the Prophet – peace be upon him – and religious quotations that I include in my e-mails are, to me, inspirational and enlightening. And so are the poems and love songs that I include. Are these things opposite to each other, and so is this a contradiction? I don't think so. Am I not a real Muslim because I don't devote myself to reading only religious books and because I don't shut my ears to music and I don't consider anything romantic to be rubbish? I am religious, a balanced Saudi Muslim and I can say that there are a lot of people just like me. My only difference is that I don't conceal what others would call contradictions within myself or pretend perfection like some do. We all have our *spiritual* sides as well as our *not-so-spiritual* sides. (GoR 153; Hervorhebung im Original)

Die Textstelle verdeutlicht, dass die Kombination so unterschiedlicher Quellen nicht nur keinen religiösen Widerspruch darstellen muss, sondern auch den breit gefächerten Medienkonsum der kosmopolitischen saudischen Elite abbildet. Allerdings kann gemutmaßt werden, dass die häufig zitierten religiösen Quellen die säkular-populärkulturellen erst ermöglichen: »[G]lobal youth culture can be consumed as long as it is restrained by (that is, framed within) acknowledged ideological, religio-nationalist limits.«[547] Umgekehrt sind für ein westliches Publikum die häufig zitierten säkular-populärkulturellen Quellen, insbesondere jene mit internationalem Bekanntheitsgrad wie *Sex and the City*, vielleicht ebenso wichtig, um die religiösen Intertexte konsumierbar zu machen und sie nicht zu dominant erscheinen zu lassen. Gerade die Nähe zum *Chick-lit*-Genre, die für den großen internationalen Erfolg nicht ganz unmaßgeblich war, löste aber auch Bedenken aus; u.a. wurde befürchtet, dass »[d]ie Vermarktung und Wahrnehmung des Romans als ChickLit, d.h. als zeitgenössische, im anglo-amerikanischen Kulturraum beheimatete Variante des ›Frauenromans‹«, dazu einlade, »sowohl den Text selbst als auch seine Erfolgsgeschichte mit dem seit jeher für diese Literaturgattung reservierten Wert-Vorurteil zu betrachten und dadurch die Chance

Kosten von Bridgets Beziehung zu ihren Freund*innen ausgebaut worden. Vgl. Whelehan: *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary* (2002), insbes. S. 75-78.

547 Marilyn Booth: »The Muslim Woman‹ as Celebrity Author and the Politics of Translating Arabic: Girls of Riyadh Go on the Road«. In: *Journal of Middle East Women's Studies* 6/3 (2010), S. 149-182, hier S. 168. https://doi.org/10.2979/mew.2010.6.3.149.

zu vergeben, sich differenziert und kreativ mit dem Phänomen seiner Popularität auseinanderzusetzen«.[548] Schließlich eilte den meisten der insgesamt 27 Übersetzungen von *Banat al-Riyadh* der *Chick-lit*-Vergleich bereits voraus.[549]

Zirkulationsbedingte *Chick-lit*-Affinitäten

Am eindeutigsten weisen die Buchcover der Übersetzungen *Banat al-Riyadh* als *chick lit* aus. Das obere Drittel des arabischen Originals (vgl. Abb. 10a) zeigt Wolken auf hellblauem Hintergrund; ein Design, das an die frühen Windows-Desktops (Windows 95 bis XP) erinnert. Auf dem unteren, in Violetttönen gehaltenen Bereich des Einbandes sind fünf ironisch anmutende Emoticons von Frauen* in verschiedenen Stadien der Verhüllung (Abaya und Hidschab mit und ohne Niqab) abgebildet, die sich zahlenmäßig mit den vier Hauptcharakteren, den ›Girls of Riyadh‹, und der anonymen Ich-Erzählerin decken. Auf der mittleren Frau*, die keinen Gesichtsschleier trägt, ruht ein Mauszeiger. Den weiblichen stehen drei männliche Emoticons – mit und ohne Shemag (rot-weißes Kopftuch) oder Ghutra (weißes Kopftuch) – gegenüber, die in der linken unteren Buchecke von den ›Frauen*‹ umstellt sind. Diese explizit technologischen und subtil feministischen Aspekte gehen in den Coverabbildungen der anglophonen – und zahlreicher weiterer internationaler[550] – Ausgaben weitgehend verloren (vgl. Abb. 10b-d). Auf ihnen dominiert eine Mischung aus *chick lit* (z.B. feminin konnotierte Farben wie Pink, Violett oder Rot, Highheels, Handy, Lippenstift, Handtasche) und orientalischen Elementen (z.B. Goldapplikationen, Perlen, Arabesken, Moschee/Minarett, Halbmond, Wasserpfeife, Teekanne/-tassen).

---

548 Lale Behzadi: »Chick Lit und Literaturskandal. ›Die Girls von Riad‹ als interkulturelles Missverständnis«. In: Dies. et al. (Hg.): *Bamberger Orientstudien*. Bamberg: University of Bamberg Press 2014, S. 97-133, hier S. 107.

549 Es finden sich unterschiedliche Angaben zur Übersetzungssituation des Romans. Ich kann nach eingehender Recherche (dokumentiert in einer Liste aller nachweisbaren Übersetzungen im Anhang D, Tab. D2, S. 460) die aktuell höchste Angabe von Übersetzungen in bis zu 40 Sprachen nicht bestätigen (S.F.). Diese Angabe findet sich in [Nora]: »Girls of Riyadh (Banat Alriyadh) and Ethics of Difference«. In: *Languages in Conflict* [Blog] (12.1.2016), https://web.archive.org/web/20201016164501/https://languagesinconflict.wordpress.com/tag/girls-of-riyadh/ [1.10.2021].

550 So mein Gesamteindruck nach der Durchsicht von insgesamt 33 Buchcovers aus 24 unterschiedlichen Sprachräumen (S.F.). Während sich darunter kein Cover mit *Chick-lit*-Markern, aber ohne orientalische Marker fand, gibt es sehr wohl Covers ohne *Chick-lit*-Marker, aber mit orientalischen Markern, bspw. sind bestimmte französische (Pocket 2012), griechische (Εκδοτικός Οίκος Λιβάνη 2008) und polnische (Smak Slowa 2012) Covers in Schwarz gehalten und zeigen nur die Augenpartie einer Frau*. Ein portugiesisches (Nova Fronteira 2007) wie auch ein russisches Cover (ACT 2009) zeigen – letzteres in stark sexualisierter Weise – ebenfalls eine verschleierte Frau*. Das indonesische Cover (Ramala Books 2008), das in dunklen Farben gehalten ist, auf der oberen Hälfte Riad zeigt und auf der unteren vier unverschleierte junge Frauen*, ist das Einzige, dem weder eindeutige *Chick-lit*-Marker noch orientalische Marker zugeschrieben werden können.

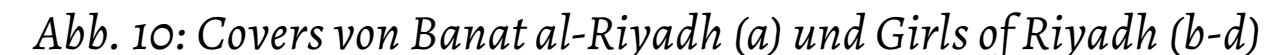
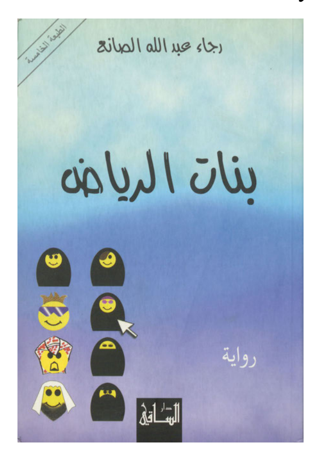
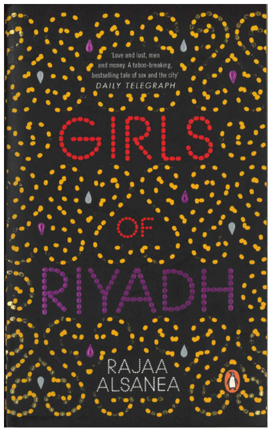


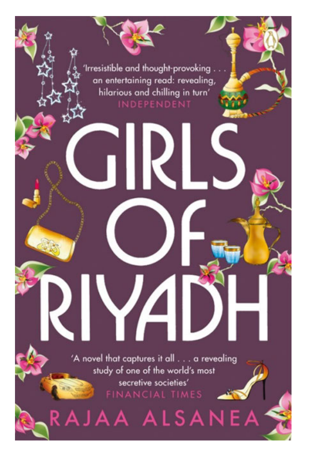
Abb. 10: Covers von Banat al-Riyadh (a) und Girls of Riyadh (b-d)



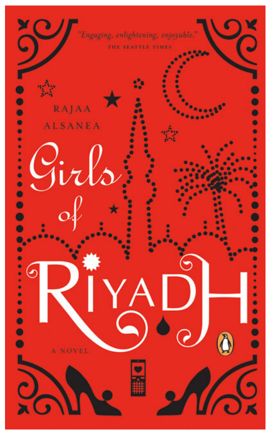
a | Rajaa Alsanea: *Banat al-Riyadh*. Beirut: Dar al-Saqi 2005



b | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Fig Tree 2007 (Taschenbuch)



c | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Penguin 2008 (Taschenbuch)



d | GoR (New York et al. 2008, Taschenbuch)

Darüber hinaus wurde durch kurze, auf den Buchvorder- oder -rückseiten abgedruckte Kommentare teils sehr eindeutig auf das *Chick-lit*-Genre Bezug genommen; am eindeutigsten wohl auf der rumänischen Ausgabe, die den Roman gut sichtbar – zwischen Autorinnenname und Titel – als »in Saudi-Arabien verbotene Chick-Lit!«[551] ausweist. Während der Roman auf der Titelseite der tschechischen Ausgabe mit

551 Rajaa Alsanea: *Fetele din Riad*. Aus dem Engl. übers. v. Mihaela Negrilă. Iași: Polirom 2010, Cover; Übersetzung S.F.; Original: »Un chick-lit interzis în Arabia Saudită!«.

Bridget Jones[552] verglichen wird, dominiert ansonsten der allein schon aufgrund der Figurenkonstellation – vor allem der HBO-Serie – und des glamourösen Lifestyles naheliegendere Vergleich mit *Sex and the City.*[553] Auf der ersten britischen Ausgabe hieß es: »›Love and lust, men and money. A taboo-breaking, best-selling tale of sex and the city.‹ *Daily Telegraph*«;[554] und auf einer späteren, amerikanischen Taschenbuchausgabe: »›Imagine Sex and the City, if the city in question were Riyadh.‹ *Times*« (GoR). Weitere eindeutige Vergleiche finden sich auf italienischen (»*Sex and the City* der Muslime«[555]), malaiischen (»Stellen Sie sich *Sex and the City* vor, nur dass die Stadt Riad ist.«[556]) und serbischen Ausgaben (»*Sex and the City* im arabischen Stil!«[557]). Die Mutmaßung, dass »the very notion of a ›chick lit‹ novel from Saudi Arabia already challenges, for most Anglophone readers, whatever image they have of contemporary Arabic writing«,[558] dürfte folglich keineswegs nur für anglo-amerikanische, sondern für die meisten nichtarabischen Leser*innen gelten. Dieses Paradoxon von Sexualität, die an keiner Stelle im Roman explizit beschrieben wird, und Saudi-Arabien wurde dementsprechend auch von vielen internationalen Verlagen aufgegriffen und als paratextuelles Lockmittel verwendet.

---

552 Auf dem Buchcover heißt es: »›Denik Bridget Jonesové‹ po arabsku« (»›Bridget Jones Tagebuch‹ auf Arabisch«; Übersetzung S.F.). Vgl. Rajaa Alsanea: *Děvčata z Rijádu*. Aus dem Engl. übers. v. Blanka Berounská. Prag: Metafora 2008.

553 Besonders ausführlich begründet diesen häufigen Vergleich Malena Watrous in ihrer Rezension: »Before one of the characters in ›Girls of Riyadh‹ names ›Sex and the City‹ as her favorite TV show, its influence upon Saudi writer Rajaa Alsanea's first novel is clear. ›Girls of Riyadh‹ tells the story of four female friends, members of the ›velvet‹, or upper class of Riyadh, the capital of Saudi Arabia, who are looking for love. Like ›Sex and the City's‹ Carrie, the narrator of this novel takes turns telling her friends' stories – and can peer into their minds and bedrooms.« Malena Watrous: »Those Saudi Nights. ›Girls of Riyadh,‹ banned in its home country, is chick lit for veiled women, or anyone who wants to know them«. In: *sfgate.com* (29.7.2007), https://web.archive.org/web/20180120194644/https://www.sfgate.com/books/article/Those-Saudi-nights-Girls-of-Riyadh-banned-in-2578991.php [1.10.2021]. Das letzte Argument ist nicht ganz plausibel, da die Erzählerin in *Girls of Riyadh* im Gegensatz zu Carrie anonym bleibt und nichts aus ihrem Leben preisgibt. Das würde eher für einen Vergleich mit der Buchvorlage von Bushnell sprechen, in der die anonyme Ich-Erzählerin ebenso wie in den *Girls* die fünfte Protagonistin darstellt, während Carrie in der HBO-Serie Teil der Viererclique ist.

554 Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Fig Tree 2007.

555 Das ganze Zitat lautet: »›Tabù e trasgressione, ecco il Sex and the City delle musulmane.‹ il Giornale« (»›Tabubruch und Moralverstoß, hier kommt das *Sex and the City* der Muslime‹ il Giornale«). Rajaa Alsanea: *Ragazze di Riad*. Aus dem Arab. übers. v. Valentina Colombo u. Berta Smiths-Jacob. Mailand: Mondadori 2015, Cover; Übersetzung S.F.

556 Das ganze Zitat lautet: »›Novel pertama yang berani oleh penulis muda wanita Arab Saudi – bayangkan *Sex and the City*, dengan kota yang dimaksudkan ialah Riyadh.‹ Majalah TIME« (»Der erste mutige Roman einer saudischen Schriftstellerin – Stellen Sie sich *Sex and the City* vor, nur dass die Stadt Riad ist«, Majalah TIME). Rajaa Alsanea: *Gadis-gadis kota Riyadh* (o. Angabe zur Übersetzung). Petaling Jaya: ZI Publications 2010, Cover; Übersetzung S.F.

557 Rajaa Alsanea: *Devojke iz Rijada*. Aus dem Engl. übers. v. Sandra Ćelap. Belgrad: Alnari 2008, Cover; Übersetzung S.F.; Original: »Seks i grad u arapskom stilu!«

558 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 200.

Die Übersetzerin Marilyn Booth wies darauf hin, dass die *Chick-lit*-Konvention nicht nur die Paratexte, sondern auch die Übersetzung des Textes selbst wesentlich beeinflusst habe. In der englischen Ausgabe von *Girls of Riyadh* scheint Booth neben der Autorin als Ko-Übersetzerin auf, was daher rührt, dass Alsanea und der Verlag (Penguin) stark in ihre Übersetzung eingegriffen haben. An der letztlich autorisierten Fassung übte Booth im Nachhinein Kritik, da es sich um eine allzu angepasste bzw. transparente[559] Übersetzung handle, »[that] favors the ›high readability‹ of chick lit over the punning satire, local embeddedness and intertextual play important to the power and novelty of this novel in Arabic«.[560] Von ihr genannte Beispiele sind die Reduktion von zweideutigen Wortspielen und lokalen (pop-)kulturellen Referenzen sowie das Einfügen von überflüssigen Fußnoten.[561] Der Vorwurf einer geglätteten Übersetzung bezieht sich jedoch nicht nur auf den sprachlichen Stil, sondern auch auf die Genderpolitik des autorisierten englischen Textes, der die starke Hervorhebung weiblicher* Erfahrungen und Perspektiven minimiere, indem beispielsweise unkonventionelle Anreden wie »Ladies, Girls, and Gentlemen« (in der ursprünglichen Übersetzung Booths) gleich auf der ersten Seite des Buches auf die konventionellere Formel

---

559 Booth beschreibt die transparente Übersetzung als eine Tendenz, die soziologische Inhalte der Literarizität eines Textes vorzieht und damit einer bestimmten Erwartungshaltung eines vor allem anglo-amerikanischen Publikums in die Hände spielt, das in erster Linie über den Mittleren Osten ›informiert‹ werden will. Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 197. An anderer Stelle spricht Booth, in Anlehnung an Lawrence Venuti (*Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge 1998, S. 12), von der Illusion der Transparenz: Übersetzungen, die so tun, als wären sie keine, indem sie sämtliche Spuren, die an den Übersetzungsprozess erinnern, tilgen. Im Falle der *Girls of Riyadh* wird diese Illusion durch die sprachliche Vereinheitlichung und auch durch die Nennung von Rajaa Alsanea als Autorin und Übersetzerin gestützt. Vgl. Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 172.

560 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 201. Zunächst reagierte Booth in Form eines Leserbriefes auf Stephen Henighans Rezension von *Girls of Riyadh*, in der er die englische Übersetzung kritisierte. Vgl. Henighan: »A Saudi Soap Opera« (2007), S. 18. Booth stimmt der Kritik zu, merkt jedoch an: »But there's a ›scandal‹ here of which Mr Henighan is unaware. When I submitted the translation to Penguin […] I was informed that the author intended to rewrite it, and thereafter I was kept entirely out of the process. The resulting text […] does not reflect the care that I took to produce a lively, idiomatic translation conveying the novel's tone and language«. Marilyn Booth: »Girls of Riyadh« [letter to the editor]. In: *Times Literary Supplement* (28.9.2007), S. 6. In dem Beitrag beschreibt Booth die Vorgehensweise seitens der Autorin und des Verlages folgendermaßen: »Informed that the translation was unacceptable, I was never told the specifics of the author's and/or publisher's dissatisfaction, despite repeated requests for that information on the basis that I had a right to know the grounds on which my professional expertise was questioned and ultimately ignored. In the end, I was given only the opportunity to read the final text and decide whether I wanted my name to appear on the title page.« Ebd.

561 Ein konkretes Beispiel wäre die Erklärung des Lemmas »abaya« – »An abaya is a long, loose black robe worn on top of clothes whenever a woman is outdoors.« (GoR 10) – in einer Fußnote. Einmal abgesehen davon, dass anglophone Leser*innen, die sich mit einem arabischen Text beschäftigen, den Namen für den Ganzkörperschleier wahrscheinlich ohnehin kennen bzw. durch eine einfache Google-Suche schnell und einfach erfahren können, geht aus der Textstelle im Roman klar hervor, um was für ein Kleidungsstück es sich handelt. Die Freundinnen befinden sich auf Gamrahs Hochzeit, auf der die Frauen* zunächst unter sich sind. Plötzlich stürmen die Männer* in den Saal und alle Frauen* bedecken sich: »Sadeem whipped on her black embroidered abaya* and silk veil, enveloping her body and the lower half of her face.« (GoR 10)

»Ladies and Gentlemen« (GoR 1) gebracht wurden.[562] Dadurch wird einerseits die Doppelung, und damit die Überbetonung der weiblichen* Leserinnenschaft (*Ladies*, *Girls*), wettgemacht, andererseits aber auch die explizit für diese weibliche* Leserinnenschaft getroffene Unterscheidung zwischen den Generationen konservativer Damen und liberaler Mädchen bzw. junger Frauen*. Damit verschwinden nicht zuletzt auch die Protagonistinnen und die sich damit primär identifizierende Zielgruppe (die *Girls of Riyadh*) aus der initialen Anrede der anonymen Ich-Erzählerin. Was nach Aussage Booths ebenfalls vielfach aus der englischen Version getilgt wurde, sind metafiktionale Kommentare der Ich-Erzählerin, die der Verlag und/oder die Autorin als zu schwierig oder irrelevant für ein anglo-amerikanisches Publikum empfunden haben. In Bezug auf die Genderpolitik des Textes ist die Aussparung folgender Passage von besonderer Relevanz, in der die Ich-Erzählerin die Nennung des Dichters Nizar Qabbani (1923-1998) bzw. die Titulierung desselben als »the woman's poet« (GoR 4) kontextualisiert:

> In love there's been no one before you [Nizar Qabbani; S.F.] and there will never be anyone after you, as the famous song goes, even if your compassion toward the S in SHE isn't thanks to a mutation in your male chromosomes but only due to your poor sister's suicide, the tragic end to a tragic love story. [...] But it seems, I'm sorry to say, that no woman among us will find her own Nizar until after she has finished off one of his sisters, so that the tale of beautiful love will no longer be a black and white film but will become a tale called »Love in Prison«. Heart of mine, don't grieve.[563]

Der syrische Diplomat, Dichter und Verleger war u.a. für seine feministischen Texte berühmt. Sein Einsatz für die Rechte der Frauen* rührte von einem persönlichen Schicksalsschlag her: Seine ältere Schwester beging Selbstmord, nachdem ihr verboten wurde, den Mann*, den sie liebte, zu heiraten. Indem Alsanea ihrer Ich-Erzählerin in den Mund legt, dass Qabbanis Feminismus nicht biologisch bedingt sei, stellt sie sich zum einen gegen eine essentialistische Ideologie, welche die Geschlechterdisparität als naturgegeben ansieht. Zum anderen betont sie damit, dass für diese Ausnahmeerscheinung eines bekennenden arabischen Feministen eine Frau* sterben musste und dies – ein Frauenleben für die Stimme eines männlichen* Fürsprechers – der nicht besonders hoffnungsvolle Stand der Dinge sei.

Es kann festgehalten werden, dass der von postkolonialen Übersetzungstheoretiker*innen häufig geäußerte Kritikpunkt, Übersetzer*innen aus dem globalen Norden hätten die Macht, Texte aus dem globalen Süden zu formen, hier nicht greift.[564] Dies jedoch als einen Erfolg bzw. als Handlungsmacht der saudischen Autorin Alsanea zu verbuchen, wäre ein etwas zu vorschneller Schluss. Die Nord-Süd- bzw. West-Ost-Dichotomie kommt, wenngleich auf etwas subtileren Umwegen, auch hier zum Tragen. Einerseits wurde durch das Eingreifen in den Text der Übersetzerin eine tief in Europa und Nordamerika verwurzelte Konzeption von originärer Autor*innenschaft reaktiviert – »the author (of the original) is powerful to define the translation as the trans-

562 Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 202.

563 Diese Passage wurde so von Marilyn Booth übersetzt, jedoch vom Verlag nicht in die publizierte Fassung von *Girls of Riyadh* miteinbezogen. Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 206.

564 Vgl. Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 151.

lator is not empowered to do«;[565] andererseits stützte sich die von der Autorin überarbeitete Übersetzung stark auf die anglo-amerikanische Genretradition der *chick lit*, insbesondere die Serie *Sex and the City* und damit verknüpfte Erwartungshaltungen wie »a focus on the surfaces of a quartet of intertwined lives, young female friends as privileged consumers of globalized fashion, entertainment venues, media, and loci of communication and sociability«.[566] Das Ergebnis der sprachlich wie politisch vereinfachten Übersetzung ist Booth zufolge ein deutlich weniger komplexer Roman, der anglophone Leser*innen davon abhält, sich mit den diskursiven Politiken der arabischen Welt auseinanderzusetzen.[567] Dass 15 (und damit gut 55 %) der insgesamt 27 Übersetzungen des Romans nicht auf der arabischen Originalfassung, sondern auf der englischen Übersetzung beruhen (vgl. Anhang D, Tab. D2, S. 460), verleiht Booths Urteil noch eine weitaus größere Tragweite: Nicht nur das anglophone Publikum, sondern auch die 15 Übersetzer*innen und die gesamte Leser*innenschaft dieser 15 Sprachen haben das Buch in einer ähnlich komplexitätsreduzierten Form kennengelernt. Eine Klassifizierung des Romans als ›leichte Unterhaltungsliteratur‹ im Stil der *chick lit* – »Chick Lit Without the Racy Bits«,[568] »chick lit for veiled women, or anyone who wants to know them«,[569] oder, noch spezifischer, »Saudi-style Sex and the City«[570] – und, damit einhergehend, eine eher negative Bewertung der englischen Fassung findet sich nicht nur bei Booth, sondern in zahlreichen Rezensionen. So lautet das abschließende Urteil von *Publishers Weekly* nach einem Vergleich mit amerikanischer *chick lit*, dass Leser*innen auf der Suche nach hochwertiger arabischer Literatur viel bessere Optionen hätten.[571] Auch Christina Koning von der *Times* beschreibt *Girls of Riyah* als »[a] brave book – if not a good one.«[572] Es verdiene, so Fatema Ahmed, primär aufgrund seiner mutigen Botschaft und seines Informationsgehaltes und nicht so sehr wegen des Prosastils gelesen zu werden.[573] Diese Urteile stehen paradigmatisch für eine bestimmte Argumentationslinie, die sich durch zahlreiche Rezensionen der englischen Übersetzung zieht und sich darauf beruft, dass Alsaneas Buch von anthropologischem, wenn

565 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 209.

566 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 167.

567 Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 206.

568 Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits« (2007).

569 Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

570 Williams: »Sex and the Saudi« (2007). Weitere Vergleiche mit *Sex and the City* finden sich bspw. in Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007); Alev Adil: »Funny and Chilling: Sex in the Saudi City«. In: *Independent* (3.8.2007), https://web.archive.org/web/20201016115438/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea-trans-marilyn-booth-5334374.html [1.10.2021]; Elena Seymenliyska: »A Saudi Arabian Sex and the City«. In: *The Telegraph* (9.8.2007), https://web.archive.org/web/20170730182129/https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3667079/A-Saudi-Arabian-Sex-and-the-City.html [1.10.2021].

571 Vgl. [July]: »Girls of Riyadh«. In: *Publishers Weekly* (2007), https://web.archive.org/web/20201016144623/https://www.publishersweekly.com/978-1-59420-121-9 [1.10.2021].

572 Christina Koning: »Girls of Riyadh«. In: *The Times* (14.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016150902/https://www.thetimes.co.uk/article/girls-of-riyadh-wmqrwcc22wg [1.10.2021].

573 Vgl. Fatema Ahmed: »Velvet Lives«. In: *The Guardian* (14.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016115909/https://www.theguardian.com/books/2007/jul/14/featuresreviews.guardianreview20 [1.10.2021].

auch nicht literarischem Interesse sein könne. Dieser »Blick hinter den Schleier«,[574] der als Konsens bzw. Zugeständnis übrig bleibt, verweist auf die koloniale Rezeptionstradition arabischer Schriftstellerinnen:

> Historically, the West's interest in Arab women is part of its interest in and hostility to Islam. This hostility was central to the colonialist project, which cast women as victims to be rescued from Muslim male violence. The fixation on the veil, the harem, excision, and polygamy made Arab women symbols of a region and a religion that were at once exotic, violent, and inferior.[575]

Dieser vermeintlich anthropologische Blick westlicher Rezensent*innen aktiviert nicht nur orientalische Bilder und Stereotype der arabischen Welt, des Islam und insbesondere der arabisch-muslimischen Frau* als eines der größten »myster[ies] of the ›Islamic Orient‹«,[576]sondern führt auch zu einer Vernachlässigung der Literarizität. Die nach 9/11 zunehmende Memoirenproduktion arabischer Autor*innen – sowohl von männlichen* ›Ex-Terroristen‹[577] als auch von Frauen* aus dem Mittleren Osten bzw. Frauen*, die sich als europäische oder amerikanische Muslima identifizieren[578] – hat dazu beigetragen, dass es gerade in der internationalen Vermarktung und Rezeption oft zu einer Verschmelzung in eine Art »Islamic-world crossover genre« kommt, »where fiction and memoir are homogenized or at least blurred«.[579] Zu diesem homogenisierten ›Islamische-Welt-Genre‹ gesellt sich im Falle der *Girls of Riyadh* der Vergleich mit einem nicht minder homogen dargestellten ›Anglo-amerikanische-Welt-Genre‹, der *chick lit*, hinzu. Mit Letzterem wird dem Roman eine zu starke Ähnlichkeit nachgesagt, um als gut gelten zu können, was sowohl thematisch (zu oberflächlich,

---

574 Diese Formulierung findet sich wörtlich in Williams: »Sex and the Saudi« (2007); Judith Freeman: »Behind the Veil«. In: *Los Angeles Times* (8.7.2007), https://web.archive.org/web/20201017115050/https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-jul-08-bk-freeman8-story.html [1.10.2021]; Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007); Lucy Beresford: »Lifting the veil on love in Saudi Arabia«. In: *The Telegraph* (19.7.2007), https://web.archive.org/web/20201017103839/https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3666624/Lifting-the-veil-on-love-in-Saudi-Arabia.html [1.10.2021]; Seymenliyska: »A Saudi Arabian Sex and the City« (2007).

575 Amireh: »Publishing in the West« (1996).

576 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 157.

577 Es ist mittlerweile von einem eigenen Genre, der *terrorist autobiography* oder *terrorist memoir* die Rede. Vgl. Mary Beth Altier/John Horgan/Christian Thoroughgood: »In Their Own Words? Methodological Considerations in the Analysis of Terrorist Autobiographies«. In: *Journal of Strategic Security* 5/4 (2012), S. 85-98. http://dx.doi.org/10.5038/1944-0472.5.4.6; Jacob Saphiro: »108 Terrorist Memoirs, Analyzed«. In: *The Boston Globe* (19.1.2014), https://web.archive.org/web/20150604190255/https://www.bostonglobe.com/ideas/2014/01/19/terrorist-memoirs-analyzed/8jUT6RpvlOD7XnQTQz7mxL/story.html [1.10.2021].

578 Beispiele für international bekannte bzw. global zirkulierende Memoiren wären Malika Oufkirs *La Prisonnière* (1999), Azar Nafisis *Reading Lolita in Tehran* (2003) oder Asra Q. Nomanis *Standing Alone in Mecca: An American Woman's Struggle for the Soul of Islam* (2005).

579 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 156.

seicht usw.)[580] als auch stilistisch (Bedienung von Klischees, Umgangssprache usw.)[581] begründet wird und in dem Vorwurf gipfelt, dass es sich letztlich mehr um einen »love letter to America than a poison pen to the Saudi establishment«,[582] »not an overtly political novel«,[583] sondern eben um *chick lit* handle. Zu ähnlichen Schlüssen, wie dass der Roman allzu oft »the personal as distinctly apolitical«[584] präsentiere, kommen auch wissenschaftliche Besprechungen.[585] Dem kann entgegengehalten werden, dass Politik im saudischen Kontext eine für die meisten Frauen* ungleich weiter entfernte Sphäre darstellt als dies beispielsweise in den Vereinigten Staaten der Fall ist. Dieses Wissensdefizit wird von einer der *Girls*, Sadeem, reflektiert, als sie in London beginnt, saudische Schriftsteller zu lesen und deren politische Anspielungen wahrzunehmen:

---

580 In der *Publishers-Weekly*-Rezension ist, nachdem der Vegleich mit *chick lit* gleich eingangs angesprochen wird, von »the voracious consumption of luxury goods (designer name dropping is muted but present)« die Rede; zudem werden »the details about the roles of technology, beauty and Western pop culture in the lives of contemporary Saudi women« als nicht aufschlussreich bewertet. [July]: »Girls of Riyadh« (2007); ein besonders expliziter Verweis auf *chick-lit*-nahe Themen findet sich auch bei Thomas: »Disappointingly, the scenes are not too dissimilar to a western hen party: bitching, belly dancing and gossiping about men.« Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007). Zoepf merkt in ihrer Rezension an, dass »the English edition of the novel often does feel like chick lit. True to form, its main characters spend a great deal of time thinking about fashion and lifestyle – the names of the four girls' favorite brands, like Cavalli, and favorite restaurants in places like London and San Francisco, are mentioned constantly – and how to ensnare successful partners.« Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits« (2007). Die Rezensentin bleibt jedoch nicht bei diesen negativ bewerteten *Chick-lit*-Ähnlichkeiten stehen, sondern betont auch die saudischen Eigenheiten und die damit für die Rezensentin einhergehenden Stärken des Romans. Vgl. ebd. Beresford spricht von *Girls of Riyadh* als »topical chic-lit, even down to the requisite embossed dust-jacket. […] The diet of girl-longs-for-boy palls, largely because many of the chapter endings are limp, the translation from Arabic is often clunky, and few characters possess a credible interior life«. Beresford: »Lifting the veil on love in Saudi Arabia« (2007). Die Rezensentin liefert damit nicht nur eine thematische, sondern auch bereits eine stilistische, an die Übersetzung angelehnte *Chick-lit*-Kritik. Vgl. ebd.

581 In der *Publishers-Weekly*-Rezension wird beklagt, dass schlechte und/oder schmalzige Vergleiche wie sie auch der *chick lit* nachgesagt werden, z.B., »the talk was as soft as the granules in my daily facial soap« oder »Sadeem was feeling so sad that her chest was constricted in sorrow«, mit »woeful frequency« auftreten. [July]: »Girls of Riyadh« (2007). Auch Ahmed stören diese teils klobigen (»clunky«) Sätze; zudem beanstandet sie den starken Kontrast zwischen der unbeschwerten »breathless narration« und den tragischeren Handlungsverläufen. Ahmed: »Velvet Lives« (2007). Konings Urteil schließt hier an: »In sharp – even incongruous – contrast to the depressing subject matter, is the relentless ›Valley Girl‹ [eine US-Liebeskomödie aus dem Jahr 1983; S.F.] perkiness of the narrative. […] [T]he author […] has preferred the airport bestseller and the self-help guide as her stylistic models. Clunking phrases and cliched images are found on every page.« Die Anspielung auf *chick lit* erfolgt hier eher indirekt, über verwandte Genres wie die Liebeskomödie, Selbsthilfebücher und, ganz generell, seichte Unterhaltungsliteratur (»airport bestseller«). Koning: »Girls of Riyadh« (2007).

582 Rachel Aspden: »Sex and the Saudis«. In: *The Guardian* (21.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016120741/www.theguardian.com/books/2007/jul/22/fiction.features [1.10.2021].

583 Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

584 Gwynne: »The Lighter that Fuels a Blaze of Change« (2013), S. 49.

585 Vgl. ebd. Ähnliche Kritikpunkte bringt auch Al-Ghadeer: »[T]he girls devour consumer culture as the text uncritically displays the ascendancy of American culture«, und »there is no political critique of geography and colonization«. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 299.

> Had politics been within reach of everyone once upon a time, but were now accessible only to generals and rulers? Why had none of her relatives, male or female, gotten involved in a political cause, supporting it with their very souls […]? Why was it that young people these days had no interest in foreign politics unless it was the scandalous behavior of Bill Clinton and Monica Lewinsky? Or, in domestic politics, only the flagrant corruption at the Saudi Telecom Company? It wasn't just her, Sadeem – all of her classmates and everyone at their age were on the margins when it came to political life. They had no role, no importance. If only she understood politics! If only she had a particular cause to defend or one to oppose! Then she would have something to keep her occupied and to turn her away from thinking about Waleed the bast…! (GoR 74)

Auch, wenn die hier kurz aufflammenden politischen Ambitionen Sadeems letztlich von ihr selbst auf eine bloße und relativ willkürliche Ablenkung von ihren Liebeswirren reduziert werden, vermittelt die Passage ein Bild von der in Saudi-Arabien und insbesondere unter saudischen Frauen* vorherrschenden Politikverdrossenheit: Wozu sich politisches Wissen aneignen, wenn ohnehin keine Möglichkeit besteht, sich in den öffentlichen, gesellschaftlichen und politischen Diskurs einzubringen? Wofür könnte ein politisches Verständnis nützlich sein, außer vielleicht als Ablenkung vom eigenen Liebesdilemma? Darüber hinaus kann Sadeems Reflexion als Strategie des Romans selbst verstanden werden: Wenn Politik die potenzielle arabische Leser*innenschaft nur in Zusammenhang mit Sex- und Korruptionsskandalen interessiert, muss diese Erwartungshaltung wohl bis zu einem gewissen Grad bedient werden, um ›anzukommen‹. Jean Kanes Feststellung, dass sich die politisch aufgeklärte Erzählerin und das Erzählte, die apolitische Lebenswelt der *Girls*, entgegenlaufen bzw. dass das Erzählte die in der Rahmenhandlung proklamierte Reformbereitschaft nicht bestätige,[586] leuchtet zwar ein, sollte aber nicht vorschnell als Bewertungskriterium für den (post-)feministischen Gehalt des Romans herangezogen werden.[587] Schließlich ist nicht davon auszugehen, dass der Spagat zwischen der Erzählerin und den erzählten Figuren der Binnengeschichte ein Zufall ist; vielmehr scheint diese Diskrepanz dazu zu dienen, die nur im anonymen World Wide Web überhaupt denkbare Haltung der Erzählerin zu unterstreichen. Ihren Erfolg auf ihre Selbstverwirklichung und ihr Streben nach Berühmtheit zu reduzieren und mit Carrie Bradshaws Journalistinnenkarriere zu vergleichen,[588] untergräbt den kritischen Gestus des Romans, erinnert jedoch an die große Aufmerksamkeit, die dem Aussehen der beim Erscheinen des Buches 23-jährigen Autorin entgegengebracht wurde. Es gab kaum eine Rezension, die darauf verzichtet hätte, »ihr Alter und ihr attraktives Äußeres«[589] zu erwähnen. Alsaneas Attraktivität wird dabei oft durch ihren Schminkstil und die Nennung ihrer teuren Markenkleidung und Accessoirs unterstrichen, teilweise sogar mit entsprechenden Autorinnenfotos belegt, auf denen sie meist eine aufwendig bestickte Abaya oder bunte, weich fallende Kopftücher trägt. Manche Aufnahmen erinnern durch das pro-

586 Vgl. Kane: »Sex and the City of Riyadh« (2017), S. 115.

587 Ebenfalls zu kurz greift Watrous' Argumentation, *Girls of Riyadh* sei trotz seiner grundsätzlichen Apolitizität ein feministischer Roman, »as it reveals women making choices and dealing with the often severe consequences«. Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

588 Vgl. Kane: »Sex and the City of Riyadh« (2017), S. 115.

589 Behzadi: »Chick Lit und Literaturskandal« (2014), S. 110.

fessionelle Make-up, die Bildkomposition und -bearbeitung vielmehr an Modelfotos in Hochglanzmagazinen als an klassische Autorinnenporträts.[590] Besonders ausführliche Beschreibungen der Autorin finden sich zudem bei Thomas[591] und Williams, die Alsanea als einen »whirlwind of designer labels, perfect manicure and lipgloss, consulting her Gerald Genta watch (a white saucer, inset with diamonds)«,[592] beschreibt. Die Autorin sehe »fabulously glitzy« aus, »as you would expect from the writer of a novel widely hyped as ›Saudi-style Sex and the City‹«.[593] Hier wird nahegelegt, dass von einer *Chick-lit*-Autorin auch ein Auftreten erwartet wird, das jenem der Erzählerin und der Figuren im Roman möglichst nahekommt. Der Prominentenstatus der Ich-Erzählerin im Roman wird folglich auch über äußere Merkmale mit der Autorin kurzgeschlossen.

Die Argumentation, dass der Roman zu sehr *chick lit* (apolitisch, oberflächlich) sei bzw. dass die Erzählerin, die Figuren oder gar die Autorin zu sehr den attraktiven, materialistischen *chicks* des Genres entsprächen, um ernst genommen zu werden, kann auch als Ausdruck einer westlichen Erwartungshaltung (»literarische[r] Kolonialismus«) betrachtet werden, die der Literatur einer autoritär-islamischen Gesellschaft nur dann eine Berechtigung zugesteht, wenn sie Widersprüche zu westlichen Wertvorstellungen »in der gebotenen Ernsthaftigkeit und mit angemessenem Fokus behandelt«.[594] Obgleich diese oft konstatierte fehlende Ernsthaftigkeit der Kategorisierung als *chick lit* zuspielt, wird der Roman auch als »timid by American chick lit standards«[595] beschrieben. Die Leben der »devout, dutiful, very wealthy young women«[596] seien wohl kaum im Stande, westliche Leser*innen zu schockieren, sondern würden auf diese vielmehr »quaint, innocent enough to border on young adult«[597] wirken.[598] Die professionelle anglo-amerikanische Literaturkritik reagierte auf die be-

---

590 Vgl. bspw. das Foto in Williams: »Sex and the Saudi« (2007) oder in Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

591 »Alsanea is modestly and fashionably turned out in expensive, loosely cut jeans, a white fitted jacket and a coordinating white, silken hijab. There are a couple of lightly Wagish touches – a diamond watch with a pink strap, a Gucci bag and a French manicure – but she is a class act.« Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007).

592 Williams: »Sex and the Saudi« (2007).

593 Ebd.

594 Behzadi: »Chick Lit und Literaturskandal« (2014), S. 111.

595 [July]: »Girls of Riyadh« (2007).

596 Henighan: »A Saudi Soap Opera« (2007).

597 Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

598 Auch Zoepf merkt in ihrer Rezension an: »Ms. Alsanea's characters are hardly the stuff of scandal, at least by any non-Wahhabi standard. They are always properly veiled in public, they live at home with protective extended families, and they expect these families to choose – or at least to approve – prospective fiancés. They may invent suggestive screen names and send messages to men in chat rooms for hours on end, or talk to their boyfriends on their cell phones until the dawn prayer. But they rarely meet these boyfriends in public or speak to them face to face. The content that so scandalized readers around the Persian Golf – scenes in which a group of college-age girls have tea at the home of a divorced woman, or in which they sneak sips of alcohol while one girl's family is away – is unlikely to raise many eyebrows among Western readers.« Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits« (2007). Watrous bemerkt nach einer Beschreibung der vermeintlich schlüpfrigsten Szenen aus *Girls of Riyadh* (die Leser*innen erfahren, dass Sadeem sich im Negligé ihrem Ehemann hingibt, wobei die sexuelle Handlung nicht erzählt, sondern ausgespart wird): »This is as steamy as

reits in die publizierte Übersetzung ins Englische eingeschriebene Zuordnung zum *Chick-lit*-Genre größtenteils ablehnend, wobei die weniger geschätzten Seiten des Genres hervorgehoben und die ›Stärken‹, insbesondere die sexuelle Explizitheit, vermisst wurden. *Girls of Riyadh* wird gleichsam als zu wenig arabisch-›ernsthaft‹ und zu wenig anglo-amerikanisch-›unterhaltend‹ wahrgenommen, um westliche Leser*innen fesseln zu können. Was Marilyn Booth zufolge in der autorisierten englischen Version des Romans unterging, ist eine *Chick-lit*-Kritik, die sie im arabischen Original unmissverständlicher vorzufinden glaubt:

> Chick lit can be chick crit: one can read the Arabic *Banat al-Riyadh* (al-Sani‹ 2005) as a critique of patriarchal Saudi culture not simplistically as uniformly oppressive of females but rather as a system that exploits consumer culture to compensate or reward privileged youth (female and male) of the majority Sunni population for adhering to status-quo social arrangements – the marriages, shopping trips, overseas sojourns, and home amenities that mark the lives of these young women characters.[599]

Dieser durch die Kenntnis des arabischen Textes informierte Hinweis lässt den Roman weniger als Liebesbrief an die USA denn als Kritik an der saudischen Instrumentalisierung einer importierten Konsumkultur erscheinen. Die jungen Frauen* werden von ihren reichen Familien mit prunkvollen Festen und Garderoben in eine den gängigen traditionellen Vorstellungen entsprechende Ehe gelockt und, wenn diese nicht zustande kommt oder geschieden wird, mit einer Internetverbindung, einer Schönheitsoperation in einem liberaleren Nachbarland oder einer Überseereise entschädigt. Die dadurch entstehenden Freiheiten, die in aller Regel ohnehin nur als Reaktionen auf zuvor erfolgte Freiheitsentzüge zu verstehen sind, können meist nur in einem engen Rahmen genutzt werden. Dies kann einerseits auf die Familien, die das Geld und somit auch das letzte Wort haben, um solche Kompensationen zu ermöglichen, und andererseits auf eine durch die jeweilige Sozialisierung bedingte Selbstzensur zurückgeführt werden. Während das Beharren sowohl seitens der arabischen als auch seitens der anglophonen Literaturkritik auf *chick lit* und insbesondere *Sex and the City* zu einer Überbetonung der (fehlenden) sexuellen Schlagkraft des Romans und damit zu einem vermeintlich negativen oder zumindest einseitigen saudischen Frauen- oder Männerbild führte, eröffnet eine *chick*-kritische Perspektive den Blick auf jene in Saudi-Arabien so mächtigen Familiensysteme: »family patriarchs and matriarchs who jealously guard the honour of their young women, who approve or block marriages, who stigmatise a divorced woman […] and regard homosexuality as ›an illness worse than cancer‹.«[600] Das mit den *Girls* repräsentierte, am Konsumismus ausgerichtete Regime von Zuckerbrot und Peitsche dient auf politischer Mikroebene, innerhalb der Familienbünde, dazu, althergebrachte Traditionen und Geschlechterverhältnisse aufrechtzuerhalten. Der Roman liefert nicht primär eine Staats- und Religionskri-

---

the sex scenes in ›Girls of Riyadh‹ get, so it's hard to believe the novel was banned in Saudi Arabia.« Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

599 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 167.

600 Roger Hardy: »Girl Trouble«. In: *New Statesman* (19.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016141045/https://www.newstatesman.com/books/2007/07/young-women-saudi-riyadh-girls [1.10.2021].

tik, sondern eine Kritik gesellschaftlich anerkannter Traditionen – laut Alsanea sind saudische Männer* ebenso Opfer wie saudische Frauen*: »They are ruled by traditions that were set for them by their great-great-grandparents. It's not like we're suppressed because of men. We're suppressed because the whole society is suppressed and that is very, very sad.«[601] Obgleich diese Traditionen nicht gänzlich unabhängig von der vorherrschenden Religion betrachtet werden können, wäre es Alsanea zufolge ein Fehler, diese beiden Komponenten im saudischen Kontext gleichzusetzen: »God didn't say women couldn't drive cars or that divorced women should be treated badly by society. The government does not force change on the Saudi people. If families are willing to change, then the laws will too.«[602] Die häufig zitierten Verse aus dem Koran und den Hadithen u.a. das dem Roman vorangestellte Motto: »Verily, Allah does not change a people's condition until they change what is in themselves«,[603] weisen in dieselbe Richtung. Es kann Jean Kane folglich zugestimmt werden, wenn sie festhält, dass Alsanea das saudische Patriarchat der muslimischen Heiligen Schrift entgegenstellt, was auf jene von vielen islamischen Feministinnen vertretene Geschlechterpolitik schließen lässt, die feministische Diskurse und Praktiken innerhalb eines islamischen Paradigmas artikuliert.[604] Demgemäß beschreibt Marilyn Booth Alsaneas Roman als

> an imaginative attempt to criticize prevailing understandings in Saudi Arabia of ideal gender relations, while the novel remains deeply respectful of Islam. The very fact that a young Saudi woman penned this novel – as well as the construction of narrator and characters – thematizes Saudi women as vocal, active and strong.[605]

Der Fokus auf das sogenannte Persönliche zusammen mit der starken Konsumorientierung – beides Punkte, die an anglo-amerikanischer *chick lit* als neoliberal und nicht politisch bzw. feministisch genug kritisiert wurden – kann folglich in einer dezidiert nichtdemokratischen, nichtsäkularen Gesellschaft, in der das Patriarchat unangefochten regiert, nochmals eine ganz andere, politischere Bedeutung erlangen; eine Bedeutung, die durch das *Chick-lit*-Labeling, das in diesem Fall nicht nur der Vermarktung oblag, sondern über die weithin zirkulierende englische Übersetzung den Text selbst veränderte, weitgehend gekappt wurde.

---

601 Rajaa Alsanea zit. in Williams: »Sex and the Saudi« (2007). Gegenüber Abu-Nasr hat sich Alsanea in Bezug auf die Intention ihres Romans ähnlich geäußert: »I wanted to show that both men and women are victims of society.« Rajaa Alsanea zit. in Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005).

602 Rajaa Alsanea zit. in Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007).

603 »Qur'an, Surat Al-Ra'd, The Chapter of Thunder, Verse 11« (GoR, o.Pag.)

604 So lautet die Definition des islamischen Feminismus von Margot Badran, hier in eigener Übersetzung (vom Englischen ins Deutsche) wiedergegeben. Vgl. Margot Badran: »Islamic Feminism: What's in a Name?«. In: *Al-Ahram Weekly Online* 569 (17.-23.1.2002), https://web.archive.org/web/20200731052716/www.feministezine.com/feminist/international/Islamic-Feminism-01.html [1.10.2021]. Vgl. auch: Margot Badran: *Feminism in Islam. Secular and Religious Convergences.* Oxford et al.: Oneworld 2009, S. 2f. Vgl. auch Kane: »Sex and the City of Riyadh« (2017), S. 114.

605 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

3.1.3.3 Exkurs: vom saudischen *Sex and the City* zur ägyptischen *Bridget Jones*

Das cyberfeministische Potenzial digitaler Publikationsformen, das in der Rahmenhandlung von *Banat al-Riyadh* verhandelt wird, dokumentierte ein zum damaligen Zeitpunkt gerade erst im Aufschwung begriffenes Phänomen: die sehr aktive arabische Blogger*innenszene. Obgleich diese überwiegend aus jungen Männern* bestand, ermöglichte das Bloggen auch vielen Frauen* die Teilnahme am literarischen Leben.[606] Der Weg vom EMail-Verteiler zum Buch, der in Alsaneas Roman auf narrativer Ebene durchgespielt wird – die anonyme Ich-Erzählerin bekommt Angebote, ihre wöchentlichen EMails u.a. als Buch zu veröffentlichen –, wurde vom renommierten ägyptischen Verlagshaus Dar al-Shorouq umgesetzt. Der ansonsten als eher konservativ bzw. liberal-islamisch geltende Verlag mit einem Schwerpunkt auf arabische Klassiker erweiterte sein Programm 2008 um die Publikation dreier populärer Blogs in Buchform: Ghada Abdelaals *wanna b a bride*, Rihab Bassams *Hawadiyt* (dt. »Geschichten«) und Ghada Mohamed Mahmouds *Ma'a nafsi* (dt. »Auf eigene Faust«). Es handelt sich bei allen drei Autorinnen um junge Bloggerinnen aus Ägypten,[607] die in arabisch-ägyptischer Umgangssprache schreiben und aus einer persönlichen Perspektive Themen wie Ehe, Geschlechterstereotype und die Suche nach dem individuellen Glück aufgreifen.[608] Diese stilistische und thematische Ausrichtung gilt im arabischen Literaturbetrieb nicht gerade als Material für ›hohe Literatur‹, wie Abdelaals Kommentar zur Rezeption ihres Buches verdeutlicht: »Viele haben sich gewundert, dass ein Buch zu einem so banalen Thema [der Salonheirat; S.F.] so erfolgreich sein kann. Zumal ich in Umgangssprache schreibe und dann auch noch aus der Provinz komme. Da haben viele Literaten die Nase gerümpft.«[609]

Die inhaltliche Schnittmenge der drei Blogs besteht darin, dass sie alle – trotz ihrer teils beträchtlichen stilistischen Unterschiede – das Private in den Mittelpunkt stellen: »Women's experiences are foregrounded and their perspectives validated in these nar-

606 Vgl. Bruce Etling/Robert Faris/John Palfrey: *Mapping the Arabic Blogosphere: Politics, Culture, and Dissent* (= Berkman Center Research Publication Nr. 2009-06; Jun. 2009), S. 4, https://web.archive.org/web/20201016130649/https://pdfs.semanticscholar.org/97cc/a11e63f1a7d33511749889feb921491a5f29.pdf [1.10.2021].

607 In einer Studie der Harvard University wurden in den Jahren 2008/2009 ca. 35.000 aktive Blogs in arabischer Sprache registriert. Bei ca. einem Drittel davon handelte es sich um ägyptische Blogs, was Ägypten, wo sich auch der höchste Anteil an Bloggerinnen (fast 50 %) fand, zur größten der nationalen arabischen Blogosphären macht. Vgl. ebd., S. 2ff., 17, 52. Für eine detaillierte Besprechung der ägyptischen Blogosphäre anhand von fünf Fallbeispielen vgl. Gail Ramsay: *Blogs & Literature & Activism. Popular Egyptian blogs and literature in touch*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017.

608 Die Blogbeiträge der Autorinnen wurden 2008 vom Verlag Dar al-Shorouq unter folgenden Titeln in Buchform publiziert: *Ayza atgawiz* (auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch*) von Ghada Abdelaal, *Urz bil-laban li-shakhsayn* (dt. »Milchreis für zwei«) von Rihab Bassam und *Ama hathihi fa raqsati ana* (dt. »Das ist mein eigener Tanz«) von Ghada Mohamed Mahmoud. Für nähere Informationen vgl. Hoda Elsadda: »Arab Women Bloggers: The Emergence of Literary Counterpublics«. In: *Middle East Journal of Culture and Communication* 3/3 (2010), S. 312-332, hier S. 315. https://doi.org/10.1163/187398610X538678.

609 Ghada Abdelaal zit. in Julia Gerlach: »Bridget Jones auf Arabisch. Die ewige Geschichte über die Suche nach dem Richtigen ist in Ägypten seit Jahren ein Bestseller«. In: *Berliner Zeitung* (3.4.2010), https://www.genios.de/presse-archiv/artikel/BEZE/20100403/bridget-jones-auf-arabisch-die-ewig/110025039.html [1.10.2021].

ratives. There is no opposition between the personal and the political«[610] – gerade auch, weil es als hochpolitisch gilt, öffentlich über Privates zu sprechen und dieses öffentliche Sprechen beim Lesen von Blogbeiträgen im Internet automatisch mitgedacht wird. Abdelaals Titel *Ayza atgawiz* verweist beispielsweise sehr direkt auf ein in der arabischen Welt gesellschaftlich ebenso verankertes wie breit akzeptiertes Interesse von Frauen* an der Heirat und im weiteren Sinne an der Reproduktion. Unorthodox und gewagt wird dieses gemeinhin als normal und wünschenswert angesehene Interesse in dem Moment, in dem es eine Frau* öffentlich ausspricht: »Whereas it is perfectly acceptable and even laudable for men to declare their desire to marry, women would be seen as forward and shameless if they voluntarily, much less forcibly articulated this desire in public.«[611] Zudem handelt es sich nicht einfach um Blogbeiträge, die den Heiratswunsch von Frauen* thematisieren, sondern denselben bzw. die Institution Ehe und deren Anbahnung auch in hohem Grade satirisieren. Das Skandalon der Veröffentlichung, das beim Lesen eines ägyptischen Blogs dieser Art ohnehin ständig präsent ist und auch bei einem Publikum, das auf die arabische Printfassung zurückgreift, als bekannt vorausgesetzt werden kann, läuft bei der Übersetzung in andere Sprachen allerdings Gefahr, in den Hintergrund zu rücken. Von den drei erwähnten Blog-Publikationen wurde einzig jene von Ghada Abdelaall in eine andere Sprache übersetzt und auch diese bislang nur ins Deutsche.[612] Dass die Übersetzung mit dem Titel *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch* (2010) in einer Rezension als »Bridget Jones auf Arabisch«[613] beschrieben wurde, ist zwar – ähnliche wie bei den *Girls of Riyadh* – aufgrund des Themas (Partnersuche und Heirat) und Stils (umgangssprachlich, persönlich, ironisch) nachvollziehbar, untergräbt jedoch – und zwar noch stärker als bei den *Girls* – den politischen Gehalt des Textes. Dass den ›echten‹, in ihrem Herkunftsort als politisch gewagt wahrgenommenen und überaus erfolgreichen Blogs ägyptischer Autorinnen keine oder kaum eine internationale Zirkulation zuteilwurde, während die fiktionale Verarbeitung dieses cyberfeministischen Phänomens in Rajaa Alsaneas *Banat al-Riyadh* weltweite Bekanntheit erlangte, deutet darauf hin, dass die Übersetzungsproblematik nicht einzig eine kulturell-sprachliche, sondern vor allem auch eine des Medientransfers ist. Rajaa Alsanea hat diese Transferleistung in ihrer Revision der englischen Übersetzung und ihrem ausgewogenen Umgang mit populärkulturellen Referenzen effektiv gemeistert bzw. für Leser*innen so weit wie möglich übernommen. Sie hat nicht nur die Überführung vom EMail-Verteiler zum Buch in die Rahmenhandlung eingeschrieben, sondern durch die Einbindung von sowohl bewundernden als auch kritischen Stimmen fiktiver Empfänger*innen der EMails auch dafür gesorgt, dass sämtliche Leser*innen des Romans sein Skandalpotenzial vor Augen haben. Der Grund dafür, dass der Roman in diesem Ausmaß global polarisieren konnte, war letztlich nicht allein und vielleicht nicht einmal primär seine *Chick-lit*-Affinität, sondern die ihm eingeschriebene und sich in der Realität auf ähnliche Weise darstellende Skandalisierung. Die Etikettierung mit *chick lit* – ein Genre/Label, das nicht zuletzt aufgrund seiner sexuellen Freizügigkeit Bekanntheit erlangte – in Kombination mit dem orientalisierenden ›Blick hinter den Schleier‹ produzierte, gerade für internationale Rezipient*innen, ein Paradoxon, das dieser Skandalisierung zugute kam.

610 Elsadda: »Arab Women Bloggers« (2010), S. 327.

611 Ebd., S. 321.

612 Vgl. Ghada Abdelaal: *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch.* Aus dem Ägypt.-Arab. v. Kristina Bergmann. Basel: Lenos 2010.

613 Gerlach: »Bridget Jones auf Arabisch« (2010).

3.1.4 Afrikanische Welt-Frauen*-Literatur

»[M]ov[ing] beyond a potential to speak back to Western chick-lit in order to re-centre and revive the debate from and on Africa itself.«[614]

Während die bisherigen Fallbeispiele Länder (Indonesien, China, Saudi-Arabien) und/oder eine Region (arabische Welt) behandelt haben, verschiebt sich der *Chick-lit-gone-global*-Diskurs in diesem Kapitel auf einen ganzen Kontinent und damit auf verschiedene Sprach- und Kulturräume. Dennoch ist es nicht unüblich, von *der* afrikanischen Literatur zu sprechen, ebenso wie z.B. von der deutschen. Chinua Achebe stellte bereits 1965 die Frage, ob es sich dabei um Literatur, die in Afrika produziert werde, oder um Literatur über Afrika handle: »Could African literature be on any subject, or must it have an African theme? Should it embrace the whole continent or south of the Sahara, or just black Africa? And then the question of language. Should it be in indigenous African languages or should it include Arabic, English, French, Portuguese, Afrikaans, and so on?«[615] Diese Fragen drehen sich darum, was afrikanische Literatur bezeichnen kann oder vielmehr soll. Sie verweisen, durch die konsequente Aussparung des fragestellenden Subjekts jedoch auch auf die Ambivalenz eines so breit gefassten und polarisierenden Begriffs: »Afrikanische Literatur« kann einerseits als Ausdruck der westlichen Praktik, afrikanische Menschen und ihre kreativen Erzeugnisse zu homogenisieren, andererseits aber auch als bewusst gewählte Selbstbezeichnung verstanden werden. Letztere dient dazu, den ohnehin lange marginalen Status von Literaturen über und aus Afrika innerhalb der sogenannten Weltliteratur durch einen gemeinsamen Überbegriff zu stärken und so auch sichtbarer zu machen. Dieser sollte sich Achebe zufolge sowohl auf die häufig in ehemaligen Kolonialsprachen (z.B. Englisch in Nigeria) verfassten nationalen als auch auf die indigenen Literaturen (z.B. in den Amtssprachen Hausa, Igbo und Yoruba, aber auch Edo, Efik-Ibibio, Ijaw usw.) beziehen. Die Kategorisierung von Literatur nach dem Herkunftsland oder gar -kontinent läuft jedoch immer Gefahr, die Komplexität der dort existierenden Kulturen und Literaturen zu nivellieren. Darauf machte Taiye Selasi in ihrer mit »African Literature Doesn't Exist« (2013) provokant betitelten Eröffnungsrede des 13. Internationalen Literaturfestivals in Berlin aufmerksam. Bezugnehmend auf Goethes berühmten Ausspruch in einem seiner Gespräche mit Eckermann (1827), dass Nationalliteratur nicht mehr viel zu bedeuten habe und die Epoche der Weltliteratur unmittelbar bevorstehe (vgl. Kap. 1.2.1.1, S. 74f.), merkt sie an: »If states make suspicious categories for art, continents are closer to useless.«[616] Hinzu kommt, dass es sich um eine Benennungs-

614 Pamila Gupta/Ronit Frenkel: »Chick-lit in a time of African cosmopolitanism«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 123-132, hier S. 123. https://doi.org/10.1177/1464700119826185.

615 Chinua Achebe: »English and the African Writer« [1965]. In: *Transition* 75/76: Jubiläumsausgabe – *Selections from Transition, 1961-1976* (1997), S. 342-349, hier S. 342.

616 Taiye Selasi: *African Literature Doesn't Exist* [Eröffnungsrede internationales literaturfestival berlin]. In: *literaturfestival.com* (2013), https://web.archive.org/web/20201019072642/https://www.literaturfestival.com/medien/texte/eroeffnungsreden/Openingspeach2013_English.pdf [1.10.2021].

praxis handelt, die den afrikanischen Kontinent weitaus öfter betrifft als beispielsweise den europäischen oder auch den asiatischen:

> The African continent consists of 55 states recognized by the UN. That's roughly the same as Europe's 50, though I've never heard of anyone placing authors from, say, Switzerland, Serbia, Spain and Sweden on a panel of ›European writers‹. One struggles to imagine anyone attempting to group Rushdie, Murakami, Yan and Roy under the banner ›Asian Writers‹, as if the term shed any light whatsoever on the fine works of the four.[617]

Diese Praktik, den afrikanischen Kontinent und afrikanische Literatur undifferenziert neben spezifische europäische oder asiatische Länder und deren Literaturen zu stellen, findet sich auch in Bezug auf eine globale *chick lit*. Während Donadio in ihrem Artikel über die »Chick-Lit Pandemic« eine ganze Reihe von europäischen und mit Indien und Indonesien auch zwei asiatische Nationen aufzählt, wechselt sie gegen Ende des Artikels ohne Begründung auf die sprachliche (»Arabic«) und schließlich auf die kontinentale Ebene (»chick lit coming out of Africa«, P). Um derartige Verallgemeinerungen zu vermeiden, schlägt Selasi vor, Literatur nicht nach der Herkunft ihrer Schöpfer*innen, sondern thematisch zu organisieren. Die selbsterklärte Afropolitin,[618] deren Eltern aus Ghana und Nigeria stammen und die selbst vor allem in den USA und in Großbritannien aufgewachsen ist, übergeht damit jedoch, dass für viele – gerade auch weniger mobile und kosmopolitische – Autor*innen die Benennung ihrer Herkunft von großer Wichtigkeit ist. Auch wenn Literatur nach einer globalen Reichweite strebe und »in a good novel the map of a nation might turn out to be the map of the world«, so Emmanuel Iduma, sei die Idee von Globalität ohne einen Ausgangspunkt unvollständig: »By all means African Literature has to stand side by side with the rest of world literature. But the departure point matters. It must be named, termed, categorized.«[619]

Literaturwissenschaftlich betrachtet bleibt, selbst wenn die Herkunft der Autor*innen bzw. der Produktionskontext ihrer Werke in den Hintergrund rückt, zumindest eine Einteilung nach Sprachen meist bestehen. Bezogen auf den afrikanischen Kontinent und die Zirkulation afrikanischer Literaturen kommt dem Englischen, obgleich auch das Arabische, Französische und Portugiesische wichtige Rollen einnehmen, eine übergeordnete Bedeutung zu. Die *African Writers Series* (AWS), in der ab den frühen 1960er Jahren günstige Ausgaben zeitgenössischer afrikanischer Literatur, primär für Lehrende und Studierende, veröffentlicht wurden, trug wesentlich zu dieser Vormachtstellung bei. Ihr Programm bildete nicht nur die Quelle für Lehr- und Studienpläne, sondern entwickelte sich auch zum »›official‹ guardian of the African

---

617 Ebd.

618 Taiye Selasi prägte in ihrem Essay »Bye-Bye Babar« (2005) den Begriff Afropolitan für eine – ihre – Generation afrikanischer Kosmopolit*innen, die kein bestimmtes Land ihr Zuhause nennen, sondern sich in mehreren heimisch fühlen. Vgl. Taiye Selasi: »Bye-Bye Babar«. In: *The LIP Magazine* (3.3.2005), https://web.archive.org/web/20200918194754/http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76 [1.10.2021].

619 Emmanuel Iduma: »No Selasi, African Literature Exists«. In: *mriduma.com* (10.12.2013), https://web.archive.org/web/20201016144130/www.mriduma.com/no-selasi-african-literature-exists/ [1.10.2021].

canon in English« und zum »guarantor of literary ›excellence‹ in African mainstream fiction«.[620] Neben dem starken Gegenwartsbezug der Reihe und dem zunächst besonders ausgeprägten West-Ost-Gefälle ist insbesondere die Genderdisparität evident: Nur 52,5 (ca. 15 %) der in den über 40 Jahren des Bestehens der AWS erschienenen 359 Titel stammen von Frauen*.[621]

Ein ähnliches Verhältnis weist die 2002 veröffentlichte Liste der besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts auf (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462).[622] Dieses Kanonisierungsprojekt wurde 1998 von Ali Mazrui initiiert, »to direct the world's attention on the achievements of African writers who have had their work published during the 20th century«.[623] Internationale Expert*innen – Individuen ebenso wie Institutionen – nominierten 1521 Titel, von denen letztlich 101 dem Urteil der Jury unter dem Vorsitz Njabule Ndebeles standhielten. Neben der literarischen Qualität spielten »the ability to provide new information or insight, a continuing contribution to debate, and the extent to which a book broke down boundaries«,[624] eine zentrale Rolle für die Bewertung. Die finale Liste sollte zudem »a balance of regional representation, gender, historical spread and genres of writing«[625] wiedergeben, wobei sich die unterschiedlichen Genres in erster Linie auf die in der Liste vorgenommene Unterteilung in Kinderliteratur (vier Titel), kreatives Schreiben (71 Titel) und akademisches Schreiben (26 Titel) beziehen. Wenngleich durch die Repräsentation von dreizehn Literatursprachen[626] mit der Monolingualität der AWS gebrochen wurde, in der zwar auch Übersetzungen ins Englische, primär aber anglophone Texte erschienen, hat sich der Fokus auf Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (nur sechs Titel wurden vor 1950 publiziert) ebenso gehal-

620 Jane Bryce: »›Who No Know Go Know‹. Popular Fiction in Africa and the Caribbean«. In: Simon Gikandi (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950*. 12 Bde. Bd. 11. Oxford: Oxford UP 2016, S. 217-235, hier S. 221.

621 Die Zahlen basieren auf eigenen Zählungen/Berechnungen auf Grundlage der bei Currey abgedruckten Liste der 359 zwischen 1962 und 2003 veröffentlichten Titel in der AWS. Bei den Angaben zur Anzahl ergeben sich ›halbe‹, da Titel von gemischtgeschlechtlichen Autor*innen- oder Herausgeber*innenteams zur Hälfte auf das männliche* und zur Hälfte auf das weibliche* Geschlecht aufgeteilt wurden. Bei den Prozentzahlen wurde auf ganze Zahlen gerundet. Vgl. Currey: *Africa writes back* (2008), S. 301-310. Vgl. auch Kap. 1.2.1.2, S. 85f., in dieser Arbeit.

622 In Tabelle E1 im Anhang werden jene 71 Titel aufgelistet, die in die Kategorie »kreatives Schreiben« der besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts Eingang gefunden haben. Ich habe zusätzlich zu den Originaltiteln Übersetzungen in weitere Sprachen angeführt, um einen besseren Eindruck der Zirkulation der Titel zu vermitteln. Die Liste wurde erstmals im Mai 2002 publiziert. Vgl. o.A.: »Africa's 100 Best Books of the 20th Century«. In: *Bellagio Publishing Network Newsletter* 30 (Mai 2002), S. 25f., https://web.archive.org/web/20190801215559/www.bellagiopublishingnetwork.com/newsletter30/100bestb.pdf [1.10.2021].

623 ASC – African Studies Centre Leiden (Hg.): »Africa's 100 best books of the 20th Century«. In: *ascleiden.nl* (erstellt: 15.8.2002; zuletzt aktualisiert: 3.3.2020), https://web.archive.org/web/20201006135115/https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/africas-100-best-books-20th-century [1.10.2021].

624 Ebd.

625 Ebd.

626 Die dreizehn Sprachen setzen sich folgendermaßen zusammen (absteigend gereiht nach der Anzahl der Titel pro Sprache): Englisch (24 Titel), Französisch (24), Portugiesisch (7), Arabisch (5), Afrikaans (2), Zulu (2), Acholi (1), Kikuyu (1), Niederländisch (1), Sotho (1), Suaheli (1), Xhosa (1), Yoruba (1). Vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462.

ten wie das geschlechtsspezifische Ungleichgewicht: 18 der 101 Titel (ca. 18 %), davon dreizehn in der Rubrik kreatives Schreiben, wurden von Frauen* verfasst.[627]

Das lässt sich darauf zurückführen, dass Autoren früher die Möglichkeit hatten zu publizieren und der afrikanische Kanon daher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und noch darüber hinaus ganz klar männlich* dominiert war. Dieses Verhältnis spiegelt sich auch in der Einteilung afrikanischer Autorinnen in drei Generationen wider, wie sie Elaine Savory vornimmt. Sie erwähnt zwar, dass die Tradition des Geschichtenerzählens, der vorwiegend Frauen* im Kreise ihrer erweiterten Familien nachgingen, einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf nachfolgende Generationen afrikanischer Schriftsteller*innen ausgeübt habe, beginnt in Ermangelung schriftlicher Quellen jedoch mit einigen wenigen, primär *weißen* Pionierinnen: der in Südafrika als Tochter von europäischen Missionar*innen geborenen Olive Schreiner (1855-1920; vgl. Kap. 1.1.1.2, S. 48f.), der Nobelpreisträgerin Doris Lessing (1919-2013), die als Tochter britischer Eltern auf einer Farm in Südrhodesien (heutiges Simbabwe) aufwuchs, und der südafrikanischen Nobelpreisträgerin Nadine Gordimer (1923-2014). Ebenso zu dieser ersten Pionierinnengeneration gezählt werden Schwarze afrikanische Autorinnen wie Flora Nwapa (1931-1993) und Adaora Lily Ulasi (1932-2016), beide Igbo aus Nigeria; Lauretta Ngcobo (1931-2015), Miriam Tlali (1933-2017) und Bessie Head (1937-1986) aus Südafrika wie auch Grace Ogot (1930-2015) und Rebeka Njau (*1932) aus Kenia.[628] Diese jüngeren, insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts publizierenden Autorinnen lassen sich teils nur unscharf von einer zweiten Generation abgrenzen, zu der Savory Autorinnen wie Ama Ata Aidoo (*1942) oder Buchi Emecheta (1944-2017) zählt, die in den 1960er Jahren das Erwachsenenalter erreichten und deren Literatur wesentlich von der zweiten Frauenbewegung und/oder dem antikolonialen Kampf beeinflusst worden ist.[629] Zahlreiche Autorinnen wie die auf französisch schreibende Algerierin Assia Djebar (1936-2015) oder die bereits im vorhergehenden Abschnitt genannte ägyptische Feministin Nawal El Saadawi (1931-2021; vgl. Kap. 3.1.3, S. 289f.) könnten ihrem Jahrgang nach zur ersten, thematisch und ideologisch jedoch eher zur zweiten Generation gezählt werden. Die Verleihung diverser Literaturpreise zeigt, dass afrikanische Autorinnen in den 1980er und 1990er Jahren zunehmend als treibende kreative Kräfte wahrgenommen wurden. Tsitsi Dangarembga bekam 1989 für ihren Roman *Nervous Conditions* (1988) als erste Autorin den afrikanischen *Commonwealth Writers' Prize* verliehen, der auch in den Folgejahren mit einiger Regelmäßigkeit an Frauen* ging.[630] 1991 erhielt Nadine Gordimer als erste – und bis heu-

---

627 In Tab. E1 im Anhang wurden diese dreizehn von Autorinnen verfassten Titel in der Kategorie »kreatives Schreiben« grau unterlegt (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462). Unter den vier Autor*innen in der Kategorie »Literature for children« befindet sich mit Véronique Tadjo (Elfenbeinküste) eine Frau*. Unter den 26 Autor*innen der Kategorie »Scholarship/nonfiction« befinden sich vier Frauen*: Ifi Amadiume (Nigeria), Efua Dorkenoo (Ghana), Antjie Krog (Südafrika) und Amina Mama (Nigeria). Vgl. o.A.: »Africa's 100 Best Books of the 20th Century« (2002), S. 25f.

628 Elaine Savory: »Women Novelists in Africa and the Caribbean«. In: Gikandi (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. 137-151, hier S. 141ff.

629 Vgl. ebd., S. 145ff.

630 Folgender Blogbeitrag gibt einen guten Überblick über die Preisträger*innen: o.A.: »Commonwealth Prize«. In: *africabookclub.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200814161237/https://www.africabookclub.com/award-winners/prize-winning-writers/ [1.10.2021].

te einzige – Afrikanerin den Nobelpreis für Literatur.[631] Die dritte und gegenwärtige Generation von Autorinnen, deren Schreibkarrieren im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (oder später) begannen – es fallen Namen wie Nozipo Maraire (*1964), Chimamanda Ngozi Adichie (*1977), Helen (Olajumoke) Oyeyemi (*1984) und Cynthia Jele (Alter nicht bekannt) –, kann folglich bereits auf einen beträchtlichen Bestand an verschriftlichter afrikanischer Literatur von Frauen* zurückblicken.[632]

In der Liste der 101 besten afrikanischen Bücher sind Autorinnen aller drei Generationen vertreten. Dadurch, dass ausschließlich neuere, zwischen 1970 und 1999 – und damit im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts – erschienene Werke einbezogen wurden, kann jedoch der Eindruck entstehen, dass ›gute‹ im Sinne von kanonischer Literatur von Frauen* ein relativ rezentes Phänomen ist.[633] Gleichzeitig wurde mit Yvonne Veras (1964-2005) *Butterfly Burning* (1998) nur ein Werk einer Autorin der gegenwärtigen Generation miteinbezogen, was wiederum auf einen bescheidenen State of the Art schließen lassen könnte. Die Zusammensetzung und Größe einer Gruppe – hier jener afrikanischer Autorinnen – bzw. die Wertigkeit ihrer Werke hängt zudem immer auch von der Vergleichsbasis ab, die – kanonbildenden Instrumenten wie der AWS und der Liste der 101 besten afrikanischen Bücher nach zu urteilen – gegen Ende des 20. Jahrhunderts immer noch überwiegend männlich* war.

Im Vergleich zu Kolleg*innen aus dem globalen Norden hatten und haben immer noch viele afrikanische Autor*innen verstärkt mit Hindernissen wie einem »Mangel an Verlagen und angemessenen Buchmärkten, eine[r] nicht existierende[n] Lesekultur, [und] d[em] Fehlen eines Unterstützungssystems«[634] zu kämpfen. Nun sehen sich jedoch afrikanische Autorinnen, wenn auch heute weniger als noch in früheren Generationen, mit zusätzlichen Herausforderungen wie fehlender individueller Ermutigung, Selbstzensur und einer höheren Analphabet*innenrate konfrontiert. Goretti Kyomuhendo stellt fest, dass die »Synthese, eine Frau, eine afrikanische Frau und eine Schriftstellerin zu sein, [...] noch immer ein mühsamer Kampf [ist], der gemeinsamer Anstrengungen von Frauen und der Gesellschaft bedürfen wird, um etwas zu erreichen«.[635] Indem Projekte zur Sichtbarkeitssteigerung wie afrikanische Schriftenreihen und Best-of-Listen bestimmte Regionen (z.B. West-Ost-Gefälle), Sprachen (vor allem Englisch und Französisch) und – in einem weit größeren Ausmaß – Autoren männlichen* Geschlechts überrepräsentieren, reproduzieren sie auf intrakontinentaler Ebene jenes Ungleichgewicht, das afrikanischer Literatur und Literatur von Frauen* am globalen Literaturmarkt zuteilwird. Die Leerstellen betreffen dabei insbesondere Autorinnen, die in afrikanischen indigenen Sprachen schreiben. Während männliche*

---

631 Vgl. Simon Gikandi: »Introduction«. In: Ders. (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. xv-xxvii, hier S. xxv.

632 Vgl. Savory: »Women Novelists in Africa and the Caribbean« (2016), S. 148ff.

633 Ihr Beginn mit Chinua Achebes *Things Fall Apart* (1962 [1958]) suggeriere, so wurde auch der AWS vorgeworfen, dass davor keine nennenswerte afrikanische Literatur existiert habe. Vgl. Kap. 1.2.1.2, S. 86, in dieser Arbeit.

634 Goretti Kyomuhendo: »Was es bedeutet, eine afrikanische Schriftstellerin zu sein: Freuden und Herausforderungen«. In: Susan Arndt/Katrin Berndt (Hg.): *Kreatives Afrika: SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Eine Festschrift für Eckhard Breitinger.* Wuppertal: Hammer 2005, S. 265-275, hier S. 275.

635 Ebd.

Autoren mit Werken in Acholi, Kikuyu, Sotho, Suaheli, Xhosa, Yoruba und Zulu vertreten sind, haben es außer der *weißen* Südafrikanerin Elsa Joubert (Afrikaans) und Nawal El Saadawi (Arabisch) nur auf Englisch oder Französisch schreibende Autorinnen auf die Liste geschafft (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462).

Eine geschlechtsspezifische Schieflage kann auch damit in Zusammenhang gebracht werden, dass Genreliteratur wie die *romance* in der Regel keine Beachtung erfährt, wenn außerhalb Afrikas von afrikanischer Literatur die Rede ist. Zwar wurde in diese Sparten spätestens seit den 1970er Jahren auch von westlicher Seite – in Form eigener, für den afrikanischen Literaturmarkt kreierter Imprints wie Macmillans Pacesetters (gegr. 1977), Longmans Drumbeat (gegr. 1979) und Heinemanns Heartbeats (gegr. 1992) – investiert, es schien jedoch umgekehrt relativ wenig Interesse daran zu bestehen, afrikanische Genreliteratur im globalen Norden zu vertreiben. Afrikanische Autorinnen waren im Bereich der *romance* sehr aktiv, wenn auch nicht primär aufgrund einer bestimmten Affinität von Frauen* zu diesem Genre:

> In the Western context, romantic fiction is a genre that deals primarily with the feelings and situation of women, by women, for women readers, and it has always been both marginalized and enormously profitable. In Africa, romantic fiction is both less gender specific (it may also be by, about, or read by men) and less formulaic. Within certain recognizable parameters, significant deviations occur as African writers, especially women, transform the fantasy of the romance formula to fit the shape of contemporary urban African social imperatives. The female protagonists of these novels are not passive dreamers but active agents in their self-transformation.[636]

Zwischen diesen meist urbanen und selbstbestimmten *Romance*-Protagonistinnen und den Heldinnen anglo-amerikanischer *Chick-lit*-Romane ließen sich durchaus Parallelen ziehen. Dass in Donadios Artikel über die *Chick-lit*-Pandemie (2006) davon ausgegangen wird, dass diese Afrika noch nicht erreicht habe und daher wohl noch keine afrikanische *chick lit* existiere, darf in Anbetracht der Tatsache, dass nur ein Bruchteil der literarischen Produktion – zumal der *romance* – aus Afrika im globalen Norden ankommt, nicht verwundern. Die Liste der 101 besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts, bei denen es sich auch größtenteils um übersetzte und weit zirkulierende Titel – Weltliteratur – handelt, vermittelt einen Eindruck davon, wie sich dieser ohnehin kleine Teil konstituiert: primär aus ›Klassikern‹, die von Männern* in englischer oder französischer Sprache verfasst oder zumindest in diese und weitere Sprachen übersetzt wurden (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462).

3.1.4.1 ›This Is Not African Chick Lit‹ und der ›Klub der Vaginalisten‹

Was sich auf Kanonlisten generell nicht findet, ist Unterhaltungs- oder Genreliteratur, die in Afrika – wie auch anderen Kontinenten – gerade deshalb so erfolgreich ist, weil sie mit Attributen des ›literarischen‹ Romans wie »reflexivity, experimentation, linguistic playfulness, intertextuality, ›serious‹ content, a philosophical outlook, social or even political critique«[637] bricht. Das Zurückstellen dieser Merkmale, die von vielen, vor allem nicht akademisch geschulten bzw. intellektuellen Leser*innen oft als

636 Bryce: »Who No Know Go Know« (2016), S. 223f.

637 Ebd., S. 218f.

abschreckend und schwierig – »not speaking the reader's language, and out of touch with the concerns of working people«[638] – wahrgenommenen werden, kombiniert mit einem Fokus auf Eskapismus, erlaubt eine stärkere Annäherung an eine breite Leser*innenschaft und deren Bedürfnisse. Diese Ausrichtung am Geschmack der Masse geht jedoch oft mit der Distanzierung von internationalen Leser*innen einher, die sowohl ihre ›eigene‹ oder zumindest ein breites Angebot einer ihnen näher stehenden Unterhaltungsliteratur als auch ›andere‹, teils sehr spezifische Erwartungshaltungen in Bezug auf afrikanische Literatur haben. Dass diese gemeinhin als politisch gedacht und mit großen Themen wie Sklaverei, Kolonialismus, Armut und Kriegen assoziiert wird, verweist auf »a dominant white reader's gaze that desires to consume black suffering« und der dazu führt, dass vor allem Schwarze afrikanische Schriftsteller*innen »are unfairly pressured toward a single story«.[639] Die insbesondere auf ›Höhenkammliteratur‹ zutreffende Feststellung, »that the novels most likely to get into print are those most likely to appeal to an international readership«,[640] verschiebt sich in Bezug auf die Genreliteratur des späten 20. und 21. Jahrhunderts allerdings etwas: Selbst wenn Romane in Druck gehen oder, was immer häufiger geschieht, digital als E-Books erscheinen und selbst wenn sie dies in einer sogenannten Weltsprache wie dem Englischen oder Französischen tun, bleibt die Hürde der globalen Zirkulation bestehen. Was nicht global zirkuliert, wird von einer internationalen Leser*innenschaft in der Regel nicht wahrgenommen, und es zirkuliert oft deshalb nicht, weil es als irrelevant für ein internationales Publikum gilt. Helen Fieldings Aussage, dass »the really interesting thing […] would be to see chick lit coming out of Africa« (P), antizipiert diese Hürde bereits, wird das »coming out« wörtlich genommen: *chick lit*, die die Grenzen des afrikanischen Literaturmarktes (nicht) überschreitet. Der Feststellung, dass es noch keine *chick lit* »aus Afrika« gebe, kann insofern zugestimmt werden, als zeitgenössische afrikanische Literatur von, über und/oder für Frauen* zum damaligen Zeitpunkt, in den Mitt-2000er Jahren, tatsächlich nicht unter dem anglo-amerikanischen Label zirkulierte. Fehlende Übersetzungen anglo-amerikanischer Titel, die Donadio als Grund für die Nichtexistenz der *chick lit* im arabischen Raum anführt, spielen je nach kolonialer Vergangenheit auch in nichtarabischsprachigen afrikanischen Ländern eine Rolle. Englisch ist als ehemalige Kolonialsprache und Lingua franca unter potenziellen Buchkäufer*innen und Leser*innen in Afrika (insbesondere in Kenia, Nigeria, Südafrika und Uganda) zwar weit verbreitet, oft jedoch in kreolisierter Form (als Pidgin, Sheng, Tsotsitaal), »that mixes African language words and structures with an English learned on the street or to a rudimentary level at secondary school«,[641] und/oder als zweite, dritte oder gar vierte Sprache. Es kann folglich nicht ausgeschlossen werden, dass anglo-amerikanische *Chick-lit*-Titel auch aufgrund von Sprachbarrieren eher mäßig rezipiert und daher nicht von afrikanischen Autor*innen adaptiert worden sind. Schlagzeilen aus dem Jahr 2014 wie: »Is there a chick-lit gap in African literatu-

638 Ebd., S. 219.

639 Sofia Samatar: »Black and African writers don't need instructions from Ben Okri«. In: *The Guardian* (30.12.2014), https://web.archive.org/web/20201006155734/https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/30/african-writers-instructions-ben-okri [1.10.2021].

640 Bryce: »Who No Know Go Know« (2016), S. 223.

641 Ebd., S. 218.

re?«[642], »Where's the African Chick-Lit?«[643] oder »African publishers are closing the gap in chick-lit«,[644] deuten an, dass das Genre beinahe zwei Jahrzehnte nach seinem Aufkommen in den USA und in Großbritannien offenbar immer noch nicht zu Popularität gelangt war bzw. dass sich dies gerade erst zu ändern begann. Anjellah Owino merkt in ihrem Artikel, der nach einem *Chick-lit*-Defizit in der afrikanischen Literatur fragt, jedoch an, dass auf Nairobis Straßen *Chick-lit*-Romane bereits in großer Anzahl angeboten würden. Diese Beobachtung, die sicher auch für weitere afrikanische Großstädte angestellt werden könnte, relativiert das bei Donadio angedeutete Sprachbarrierenargument etwas, da ein großes Angebot anglo-amerikanischer Titel in der Regel auch auf eine gewisse Nachfrage hindeutet. Genreliteratur im Stil der *chick lit*, wenn auch nicht in der für das Genre typischen Romanform, ist zudem keineswegs auf Importe beschränkt: »In Kenya, this genre is commonly explored in monthly magazines and weekly newspaper pullouts. It has its readers because of the light-hearted and chatty manner of writing.«[645] Einmal abgesehen davon, dass das Zeitungs- und Zeitschriftenformat dem *Chick-lit*-Genre nicht gerade fremd ist – sowohl Bridget Jones als auch Carrie Bradshaw nahmen ihren Ursprung als Identifikationsfiguren in Zeitungskolumnen (vgl. Kap. 1.3, S. 104) –, sind die anglo-amerikanischen Genrekonventionen möglicherweise nicht eins zu eins auf einen afrikanischen Kontext übertragbar. Aus der Abweichung von der Publikation in Romanform oder der Unpopularität des Labels den Schluss zu ziehen, afrikanische Autor*innen würden noch keine *chick lit* produzieren – als handle es sich dabei um ein Defizit, das es schleunigst zu beseitigen gelte –, erscheint folglich etwas voreilig. Zumal der schlechte Ruf, »superficial or materialistic« zu sein und sich auf »stories of white women with western white woman problems«[646] zu konzentrieren, der *chick lit* bereits vorauseilte: »[M]ost writers don't want to have their works categorized in this genre, because it is viewed as ›light‹.«[647] Auch afrikanische Literatur, die den Genrekonventionen der *chick lit* nahesteht, wie einige Publikationen der NGO Femrite – Uganda Women Writers' Association, wurde meist nicht mit dem Label in Verbindung gebracht.[648] Das Absehen von der Verwen-

642 Anjellah Owino: »Is there a chick-lit gap in African literature?«. In: *Standard Digital News* (30.3.2014), https://web.archive.org/web/20180209002816/https://www.standardmedia.co.ke/lifestyle/article/2000108129/is-there-a-chick-lit-gap-in-african-literature [1.10.2021].

643 Dennis Abrams: »Where's the African Chick-Lit?«. In: *Publishing Perspectives* (7.4.2014), https://web.archive.org/web/20160303233828if_/http://publishingperspectives.com/2014/04/wheres-the-african-chick-lit/#.VtjK_x2H50s [1.10.2021].

644 Martin Rouse: »African publishers are closing the gap in chick-lit«. In: *Melville House* (10.4.2014), https://web.archive.org/web/20160516213937/www.mhpbooks.com/african-publishers-are-closing-the-gap-in-chick-lit/ [1.10.2021].

645 Yvonne Oduor zit. in Owino: »Is there a chick-lit gap in African literature?« (2014).

646 Rouse: »African publishers are closing the gap in chick-lit« (2014).

647 Yvonne Oduor zit. in Owino: »Is there a chick-lit gap in African literature?« (2014).

648 Hier beziehe ich mich auf die Ausführungen Dobrota Pucherovás in ihrem Vortrag »Speaking the ›f‹ word: Versions of feminism in contemporary Ugandan women's writing« auf der 4. Tagung des Netzwerks »Afrikaforschung in Österreich« (19.-21.4.2018). Trotz emanzipatorischer Ambitionen der Protagonistinnen und oft expliziter Beschreibungen männlicher* Gewalt würden Romane wie beispielsweise Violet Barungis *Cassandra* (1999), Goretti Kyomuhendos *Whispers from Vera* (2002) und Mary Karooro Okuruts *The Official Wife* (2003) letztendlich keine Alternativen zu patriarchalen heteronormativen Lebensmodellen aufzeigen. Moderne werde in den Romanen sehr oft mit roman-

dung des anglo-amerikanischen Labels seitens afrikanischer Verlage, Organisationen und Autor*innen verhindert jedoch nicht, dass sie selbst und/oder ihre Produkte mit anderen geschlechtsspezifischen Etiketten belegt werden. Die Femrite-Gründerin Mary Karooro Okurut wurde beispielsweise in Zusammenhang mit der Veröffentlichung ihres Romans *The Official Wife* (2003) von einem Rezensenten an die Spitze der »Vaginalisten« gesetzt, »dieses aufstrebenden Klubs von Frauen, deren Zeitvertreib das Schreiben von Sexliteratur ist«.[649] Susan Kiguli äußerte die Vermutung, dass die »übertriebene Sexualisierung« im Sprechen über Literatur von Frauen*, in der Sex meist nicht einmal das zentrale Thema darstellt, »Teil der Trivialisierung ist, mit der die männlich dominierte, öffentliche literarische Debatte in Uganda ihre Autorinnen in den Schmutz zieht«.[650] Dabei handelt es sich nicht um ein ugandisches Spezifikum, sondern vielmehr um ein relativ konstantes transnationales Rezeptionsmuster in Bezug auf zeitgenössische populäre Literaturen von/über Frauen*, das, wie in den vorhergehenden Kapiteln aufgezeigt wurde, die anglo-amerikanische *clit lit* (vgl. Kap. 2.2.2.2) ebenso betrifft wie die indonesische *sastra wangi* (vgl. Kap. 3.1.1), die chinesischen *meinü zuojia* (vgl. Kap. 3.1.2) und den saudischen neuen Roman (vgl. Kap. 3.1.3). Obgleich es immer um Selbstermächtigung geht, ist die Ausgangslage in verschiedenen Untersuchungsräumen doch eine andere – so auch bezogen auf die afrikanische *romance*:

> I believe romance novels can be more than empowerment…they can actually change a woman's life for the better. In Africa there is this sad notion that women should not be viewed as sexual beings, that we are just baby-makers and household labour machines. This notion has disconnected the real essence of the African woman, and that is why our young girls and ladies today just straight up let themselves go once they get married and have children. They forget that they have feelings, that they have the right to love and be loved, to enjoy a wonderful sexual life just as their male counterparts. This shouldn't be the case.[651]

Wenngleich dieses persönliche, teilweise essentialistische und daher nicht ganz unproblematische Statement der in Nigeria lebenden *Romance*-Autorin Amara Okolo so nicht verallgemeinert werden kann, wirft es doch noch einmal ein anderes Licht auf die verbale Gewalt und Überheblichkeit (»Vaginalisten«), mit der Kritiker*innen die Literatur afrikanischer Frauen* behandeln, in der offen weibliche* Sexualität thematisiert wird. Es entsteht der Eindruck, dass afrikanische Frauen*, die über weibliche*

---

tischer Liebe gleichgesetzt. Vgl. auch die Website von FEMRITE – Uganda Women Writers Association: https://www.femriteug.org/ [1.10.2021].

649 Susan Kiguli: »Femrite und die Rolle der Schriftstellerin in Uganda: Persönliche Einsichten«. In: Arndt/Berndt (Hg.): *Kreatives Afrika* (2005), S. 243-264, hier S. 260. Neben Mary Karooro Okurut wurden auch Jane Kaberuka und Goretti Kyomuhendo als »Vaginalisten« bezeichnet. Vgl. Joseph Were: »Karooro looks Beyond Sex with *The Official Wife*«. In: *The Monitor* (2003), S. 6.

650 Kiguli: »Femrite und die Rolle der Schriftstellerin in Uganda« (2005), S. 261.

651 Amara Okolo zit. in Alyssa Cole: »Romancing the Globe: Nigeria's Ankara Press«. In: *Romance Writers Report* (Jun. 2015), S. 16-19, hier S. 17, https://web.archive.org/web/20201016123915/https://alyssacolelit.files.wordpress.com/2016/05/romancing-the-globe-1.pdf [1.10.2021]. Es handelt sich hierbei um ein Statement der Autorin Okolo auf die Frage, warum sie schreibe.

Lust schreiben, bereits Tabubruch genug begehen, um als vaginalistische Sexliteratinnen zu gelten.

Neben der Strategie, *chick lit* nicht als Genrebezeichnung zu verwenden und auch möglichst nicht mit ihr in Verbindung gebracht zu werden, gab es auch explizitere Bezugnahmen auf das Label – sowohl zustimmender als auch ablehnender Natur. Dass die erste Kurzgeschichte im Band *This Is Not Chick Lit* (2006) von der nigerianischen Autorin Chimamanda Ngozi Adichie stammt, liest sich wie eine Entgegnung auf Fieldings nur wenige Monate zuvor publizierte Aussage, dass es wirklich interessant wäre, wenn auch in Afrika – endlich – *chick lit* entstünde (vgl. P). Adichies, wenn auch nicht als solche intendierte, Replik erteilt der Unterstellung, Afrika habe noch keine *chick lit* aufzubieten, mit der Einreihung in die Nicht-*chick-lit* von *America's Best Women Writers* – so der Nebentitel der Anthologie (vgl. Kap. 2.1.1.2, S. 129f.) – eine Absage. Sie überspringt diesen vermeintlichen Schritt, indem sie gleich zur ›seriöseren‹ Literatur übergeht. Im Mittelpunkt von Adichies Kurzgeschichte *The Thing around Your Neck* steht denn auch nicht eine modische Halskette, wie sie etwa als Accessoire auf prototypischen *Chick-lit*-Buchcovern zu finden ist, sondern das beklemmende und befremdliche Gefühl einer jungen Frau*, die von Lagos in eine *weiße* US-amerikanische Kleinstadt zieht. Dieses Gefühl der Scham legt sich, gespeist von enttäuschten Erwartungshaltungen, vom sexuellen Missbrauch durch ihren ›Onkel‹ und vom unterbezahlten, illegalen Job als Kellnerin, in der Nacht um ihren Hals und erstickt sie fast, bis es allmählich, im Zuge einer Liebesbeziehung mit einem *weißen* US-Amerikaner, seinen Griff lockert. Am Schluss steht jedoch kein Happy End mit dem potenziellen Mr. Right, sondern, da die Protagonistin allein nach Lagos zurückreist, der bewusst gewählte Abschied von ihrem Partner auf unbestimmte Zeit.[652] Diese frühe und – auch terminologisch – explizite Absage an das Genre ist in dieser Deutlichkeit einzigartig geblieben und soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass *chick lit*, wenn auch einige Jahre später, sehr wohl auf dem afrikanischen Literaturmarkt Einzug hielt. Den bereits angesprochenen Artikeln, die nach einer afrikanischen *chick lit* fragten, ging es schließlich nicht primär um die Feststellung eines Defizits, sondern um die Bekanntmachung seiner Behebung, mit der sich einige afrikanische Verlage seit geraumer Zeit beschäftigten. Allerdings irritiert die Ankündigung *einer* afrikanischen *chick lit* nicht weniger wie Amara Okolos Bezugnahme auf *die* afrikanische *romance*, da nahegelegt wird, dass es sich um ein Phänomen handle, das weite Teile des Kontinents in gleicher Weise betreffe. Die Anmerkung von Emma Shercliff, Verlegerin bei Ankara Press, dass sie es schwierig finde, »to talk too generally of ›African romance‹ as there are huge differences across the continent«,[653] greift auch im Falle der *chick lit*.

3.1.4.2 *Chick-lit-/Romance*-Imprints aus Südafrika, Kenia und Nigeria

Die Rede von einer afrikanischen *chick lit* verwundert insbesondere, da nur drei Verlage in zwei – Südafrika und Kenia – der insgesamt 55 anerkannten afrikanischen Staaten das Label konsequent und mit einiger Öffentlichkeitswirksamkeit in ihren Werbemaßnahmen und Medienauftritten verwendeten. Dies geschah insbesondere in Zusammenhang mit der Einführung von Imprints, die dem Genre gewidmet waren

---

652 Vgl. Chimamanda Ngozi Adichie: »The Thing around Your Neck«. In: Merrick (Hg.): *This Is Not Chick Lit* (2006), S. 3-13.

653 Emma Shercliff zit. in Cole: »Romancing the Globe« (2015), S. 17.

– eine Strategie, die zu Hochzeiten der *chick lit* auch von Verlagen im anglo-amerikanischen Raum verfolgt wurde (vgl. Kap. 2.2.2, S. 175f.). Anders als dort fand jedoch keine Abgrenzung von der *romance* statt, die sich langfristig gegen die *chick lit* durchzusetzen schien. Während die südafrikanischen und kenianischen *Chick-lit*-Imprints 2013 – und damit mit relativ kurzem zeitlichen Abstand zu ihrer Gründung – schon wieder versiegten, unterzog der nigerianische Verlag Ankara Press die *romance* einer Resignifikation *(new romance)*, die in mancherlei Hinsicht an die *Chick-lit*-Imprints anschloss.

Südafrika: Sapphire Press und Nollybooks

Der zum südafrikanischen Verlagsriesen NB Publishers gehörende Verlag Kwela Books[654] führte 2010 das *Romance*-Imprint Sapphire Press ein, unter dem fortan »Chick lit for black diamonds«[655] vertrieben wurde. Die Namensgebung mutet provokant an, da der Saphir im Englischen nicht nur für einen blauen Edelstein, sondern auch für ein rassistisches, in den USA geprägtes Stereotyp steht, das Schwarze Frauen* als grob, laut, boshaft, stur und herrisch darstellt.[656] Obgleich der Verlag sich nicht dazu äußerte, erlaubt die Konzeption der Romanfiguren, insbesondere der Heldinnen, Rückschlüsse auf die gewählte Bezeichnung. Zwischen 2010 und 2013 wurden 30 Romane veröffentlicht (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470),[657] die im Wesentlichen alle den eng an die *Chick-lit*-Formel angelehnten, überaus detaillierten »Kwela romance-writing guidelines« folgen.[658] Im Mittelpunkt steht eine gebildete, beruflich erfolgreiche Frau* in ihren Mittzwanzigern/frühen Dreißigern, die eine progressive Einstellung zum Leben bzw. zur Rolle der Frau* in der Gesellschaft hat und auf der Suche nach der wahren Liebe ist. Aus deren Perspektive wird auch die Geschichte erzählt. Der Hauptplot besteht in der Ausverhandlung einer romantischen, heterosexuellen Beziehung, die sowohl durch äußere, gesellschaftliche oder arbeitsbedingte Einflüsse als auch durch das Aufeinanderprallen der emanzipatorischen Ideale der Protagonis-

---

654 Der kleinere, 1994 gegründete südafrikanische Verlag Kwela Books stellt seinerseits eine von sieben Hauptverlagsmarken der NB Publishers dar – laut Beschreibung auf der offiziellen Verlagswebsite »the largest general publisher in the South African book market, and the leader in adult fiction, nonfiction, children's and youth fiction«. O. A.: »About Us«. In: *nb.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017082736/https://www.nb.co.za/en/about-us [1.10.2021].

655 Ayanda Sitole: »Chick lit for black diamonds«. In: *Mail & Guardian* (30.9.2010), https://web.archive.org/web/20201019130637/https://mg.co.za/article/2010-09-28-chicklit-for-black-diamonds/ [1.10.2021].

656 Vgl. David Pilgrim: »The Sapphire Caricature«. In: *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia* (Aug. 2008; überarb. 2012), https://web.archive.org/web/20201014195323/https://ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/sapphire.htm [1.10.2021].

657 Tab. E2 im Anhang listet alle Publikationen von Sapphire Press, ebenso wie von den im Folgenden besprochenen Imprints Nollybooks (Südafrika), DrumBeats (Kenia) und Ankara Press (Nigeria) auf.

658 Dabei handelt es sich um vom Verlag zusammengestellte Richtlinien für potenzielle Autor*innen, in denen auf fünf Seiten relativ detaillierte Vorgaben hinsichtlich des Formats, des Stils, der Figurenkonzeption, des Plots und des Aufbaus der einzureichenden Manuskripte gemacht werden. Vgl. Kwela Books (Hg.): »Kwela romance-writing guidelines (Sapphire Press)«. In: *Scribd* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080558/https://www.scribd.com/document/29961550/Kwela-Sapphire-Press-Romance-Novel-Writing-Guidelines [1.10.2021]. In Tab. E3 (Anhang E, S. 472) finden sich Auszüge aus den Einreich- und Schreibrichtlinien sowohl von Sapphire Press als auch von den im Folgenden besprochenen Imprints DrumBeats (Kenia) und Ankara Press (Nigeria). Für das südafrikanische Imprint Nollybooks konnten keine veröffentlichten Richtlinien eruiert werden.

tin und der traditionelleren Werte ihres Auserwählten gefährdet wird, schlussendlich aber in ein Happy End mündet (für einen Auszug aus den Schreibrichtlinien des Verlags vgl. Anhang E, Tab. E3, S. 472). Es geht letztlich um einen Kompromiss, den die ebenso karrierebewusste wie romantische Heldin mit Mr. Right zu schließen hat. Da sie weder ganz einer *sapphire* im Sinne des rassistischen US-amerikanischen Stereotyps noch der passiv-unterwürfigen Figur der *Mills-&-Boon*-Romane[659] entspricht, liegt die Vermutung nahe, dass mit der Benennung der Verlagsmarke eine positive Resignifikation der *sapphire* angestrebt wurde. Weibliche* Unabhängigkeit, Ehrgeiz und Intelligenz sind Attribute, die der Protagonistin nicht nur als attraktive Staffage bei der Suche nach einem geeigneten Partner dienen, sondern denen auch die Macht zugeschrieben wird, diesen im positiven Sinne zu verändern bzw. auf dessen konservative Einstellung einzuwirken. Lauri Kubuitsiles *Kwaito Love* (2010), Shukie Nkosanas *Cherry Marbles* (2010), Tsire Mushomas *The Bridesmaid's Lover* (2011) und Akhona Botas [Ps. v. Fezi Cokile] *The Player* (2011) sind Beispiele für *Sapphire*-Romane, in denen ein Mann*, oft nach anfänglichen Schwierigkeiten mit dem emanzipierten Verhalten der Protagonistin, gerade dieses zu schätzen lernt.[660] In *Cherry Marbles* wird diese Transformation besonders plakativ vorgeführt, wenn der männliche* Hauptcharakter Regile Mabhena seiner Angebeteten Langa Buthelezi gesteht:

> I love the fact that you're a smart and independent woman who's not afraid to speak her mind. That's all new to me; I've always been surrounded by women who dote on me and don't seem to have a brain of their own. The fact that you're so independent attracts me to you, even though it made me so mad in the beginning.[661]

Die Tatsache, dass diese Läuterung der Männer* in den individuellen Verantwortungsbereich außergewöhnlicher Frauen* gelegt wird, lenkt von den tatsächlich existierenden, ungleichen Strukturen ab. Der männliche* Hauptcharakter stellt die Lage so dar, als hätten die bisherigen Frauen* in seinem Leben Schuld an seiner Ignoranz. Aus seiner Perspektive haben sich ihm diese ›dummen‹ Frauen* geradezu aus Bequemlichkeit untergeordnet und nicht etwa, weil ihnen Bildung und/oder die Ausübung eines anspruchsvollen Berufes verwehrt geblieben sind und sie mit einer traditionellen Frauenrolle sozialisiert wurden. Das Verbleiben auf der persönlichen Ebene der Figuren ist durchaus typisch für das *Chick-lit*-Genre, wenngleich die gesellschaftspolitischen Hintergründe in anglo-amerikanischen Romanen, die meist in kapitalistisch und (neo-)liberal geprägten Metropolen des globalen Nordens spielen, etwas andere sind.

Die im Kern der Handlung stehende, heterosexuelle romantische Beziehung findet auch in der Covergestaltung Ausdruck, die sich mehr am *romance* als am *Chick-*

---

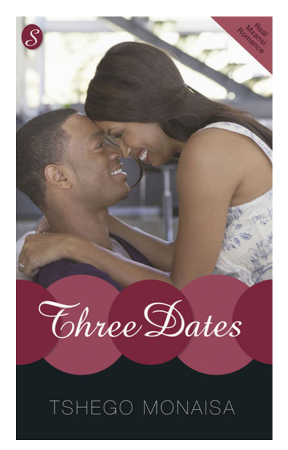
659 *Mills & Boon* – nach eigenen Angaben »the UK's no.1 publisher of romantic fiction« – ist ein seit 1908 bestehendes, sehr erfolgreiches *Romance*-Imprint des britischen Verlagshauses Harlequin UK, das oft als Synonym für formelhafte Liebesromane mit passiven, unterwürfigen Frauenfiguren verwendet wird. O.A.: »About Us«. In: *millsandboon.co.uk* (o.D.), https://www.millsandboon.co.uk/pages/about-us [1.10.2021].

660 Vgl. Christopher Warnes: »Desired State. Black Economic Empowerment and the South African Popular Romance«. In: Stephanie Newell/Onookome Okome (Hg.): *Popular Culture in Africa: The Episteme of the Everyday*. New York et al.: Routledge 2014, S. 154-171, hier S. 162ff.

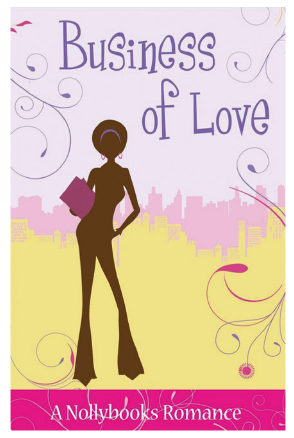
661 Shukie Nkosana: *Cherry Marbles*. Kapstadt: Sapphire Press 2010, S. 123.

lit-Genre orientiert. Während auf prototypischer anglo-amerikanischer *chick lit* meist schemenhaft und inmitten zahlreicher weiblich* konnotierter Accessoires eine oder mehrere Protagonistinnen abgebildet sind, prangen auf den *Sapphire*-Titeln Fotografien von eng umschlungenen heterosexuellen Schwarzen Paaren (vgl. Abb. 11a). Die Frauen* werden im Gegensatz zu den Männern*, die sich häufiger als diese von den Betrachter*innen wegdrehen (z.B. Blick nach unten, geschlossene Augen, der Frau* zu-, aber von der Kamera abgewandt), durchwegs in selbstbewusster Pose dargestellt (z.B. herausfordernder Blick, breites Lachen, Umarmen und nicht nur Umarmt-werden).

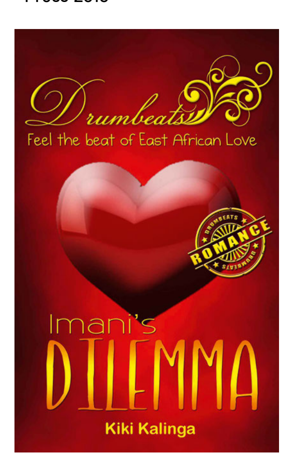
Abb. 11: Covers afrikanischer chick lit/romance (2010-2017)



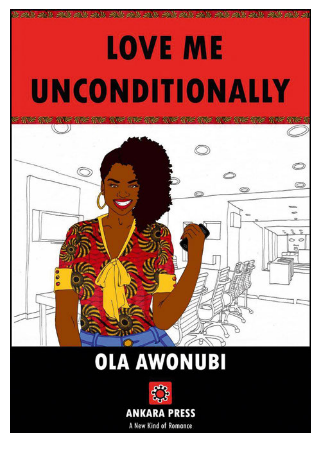
a | Tshego Monaisa: *Three Dates*. Kapstadt: Sapphire Press 2013



b | Pamela Moeng: *Business of Love*. Johannesburg: Nollybooks 2010



c | Kiki Kalinga: *Imani's Dilemma*. Nairobi: DrumBeats 2012



d | Ola Awonubi: *Love Me Unconditionally*. Abuja: Ankara Press 2017

Die eigentliche Besonderheit und das Alleinstellungsmerkmal der Sapphire-Titel ist jedoch der Ort der Handlung – Südafrika und bevorzugt eine große Stadt wie Johannesburg – und dass es sich bei den Held*innen um Schwarze Südafrikaner*innen han-

delt, mit denen sich wiederum die »[u]pwardly mobile black female readers«,[662] die in den Schreibrichtlinien als primäre Zielgruppe genannt werden, identifizieren können sollen.

Die Etablierung einer lokalen Genrevariante stellte auch das Ziel von MME Publishing dar, die im Dezember 2010 mit Nollybooks »a series of easy-to-read, chic-lit romance fiction titles with South African storylines and characters«[663] starteten. Der Name der Verlagsmarke leitet sich von der erfolgreichen nigerianischen Filmindustrie Nollywood ab. Wie in deren Filmen sollen auch in den Nollybooks lokale Lebensrealitäten abgebildet und damit das Defizit an nigerianischen und generell afrikanischen Eigenproduktionen abgebaut werden: Zum damaligen Zeitpunkt stammten 80 % der in Südafrika angebotenen Bücher aus Großbritannien und den USA – ein Angebot, das primär von *weißen* Frauen* der Mittelschicht in Anspruch genommen wurde.[664] In den Nollybooks kommen neben dem *Romance*-Plot und der für *chick lit* typischen emanzipatorischen Elemente auch ernstere südafrikanische Themen zur Sprache, wie beispielsweise in Lisa Anne Juliens *More than Friends* (2010) Probleme in der kommunalen Entwicklung und die Rechtlosigkeit jener Menschen, die in *squatter camps* (Armenvierteln) leben.[665] Herausforderungen und Ängste in Zusammenhang mit der südafrikanischen Arbeitswelt sind wie auch in vielen *Sapphire*-Romanen omnipräsent; so wird beispielsweise die Kompetenz der Protagonistin Naledi Moagi in *Business of Love* (2010) ständig hinterfragt, was suggeriert, dass sie ihren Job nur aufgrund von Beziehungen und Quotenregelungen bekommen hat. Nicht selten handelt es sich bei den weiblichen* Hauptcharakteren um Journalistinnen, die sich wie Thuli Mabena in *The Spy Who Loved Him* (2010) und Arizona Shezi in *Finding Arizona* (2010) kritisch mit den teils korrupten Geschäftspraktiken südafrikanischer Arbeitgeber*innen auseinandersetzen.[666] Laut Christopher Warnes repräsentieren diese *Chick-lit*-Romane – er fasst sowohl die Sapphire-Press- als auch die Nollybooks-Publikationen unter dem Begriff der »postapartheid romances« zusammen – »a new departure in South African writing: the arrival in prose form of the mass-produced fantasy for black women«; eine Entwicklung, die unter dem System der Apartheid (1948-1994), »in which legalized racism colluded with patriarchy to position black women as the most subjugated in an already oppressive society«, nicht möglich gewesen wäre.[667] Die Romane, auch wenn sie kommerziell und mit ihren quasi obligatorischen Happy Ends realitätsfern erscheinen, bestärken in ihrer Darstellung beruflich erfolgreicher Schwarzer Frauen* genau diese vormals in Südafrika am stärksten unterdrückte Gruppe. Damit nehmen

662 Kwela Books (Hg.): »Kwela romance-writing guidelines (Sapphire Press)« (o.D.), S. 3.

663 O.A.: »About Nollybooks«. In: *nollybooks.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083031/www.nollybooks.co.za/index.php/about-us [1.10.2021].

664 Vgl. Mandy De Waal: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers«. In: *Daily Maverick* (12.1.2011), https://web.archive.org/web/20140921040958/www.dailymaverick.co.za/article/2011-01-12-nollybooks-opens-the-romance-of-reading-for-a-new-generation-of-sa-readers/ [1.10.2021].

665 Vgl. Melina Kantor: »Interview with Nollybooks Author Lisa Anne Julien«. In: *Contemporary Romance Writers* (Apr. 2011), https://web.archive.org/web/20201016145105/http://contemporaryromance.org/2011/04/interview-with-lisa-anne-julien/ [1.10.2021].

666 Vgl. Warnes: »Desired State« (2014), S. 164-168.

667 Ebd., S. 154f.

sie, wenn auch indirekt bzw. auf der individuellen Ebene der Figuren verbleibend, auf die Förder- und Gleichberechtigungsmaßnahmen im Zuge des *Black Economic Empowerment* (BEE)[668] Bezug, zeigen aber auch immer noch bestehende »very real employment-related anxieties« auf, »projecting fantasies of ideal employers and harmonious workplaces and imagining positive outcomes for current attempts to address black women's ongoing marginalization.«[669] Da die Einreichrichtlinien südafrikanischer *chick lit* auf einer glücklichen heterosexuellen Verbindung zwischen der Heldin und ihrem Mr. Right bestehen, wird gegen Ende allerdings jegliche Kritik, die im Laufe der Handlung vorgebracht wurde, entkräftet, wenn nicht gar ausgeräumt.[670] Primär geht es darum, positive afrikanische Rollenbilder von Menschen zu schaffen, »that have achieved things and didn't have to grow up in the West«.[671]

Die Nollybooks werden als Mischung der Genres *chick lit* und *romance* ausgewiesen; eine Unterscheidung, die im anglo-amerikanischen Raum sehr stark gemacht wurde, in Südafrika jedoch keine allzu große Rolle zu spielen scheint: Auch bei Sapphire Press waren die Genrebezeichnungen austauschbar und ohne klare Abgrenzung in Verwendung. Während bei Sapphire Press auch im Design, insbesondere bei der Gestaltung der Buchcover, auf das *Romance*-Genre Bezug genommen wurde, orientierte sich Nollybooks stärker an der *Chick-lit*-Ästhetik (vgl. Abb. 11b, S. 333). Es dominieren, genau wie bei prototypischer anglo-amerikanischer *chick lit*, Titel in geschwungenen Fonts, die an den Liebesplot gemahnen, pastellfarbige Hintergründe und Frauensilhouetten – hier allerdings in den meisten Fällen solche, die eindeutig (u.a. durch die Farbgebung und Afrofrisuren) Schwarze Frauen* darstellen. Es fällt bei der Ansicht der Buchcover jedoch auch ein markanter Unterschied auf: Das Fehlen der Autor*innennamen, das sich ebenso durch den Webauftritt der Verlagsmarke zieht. Zwar werden die Namen der zwölf Autor*innen und des einzigen Autors[672] auf der Website genannt, jedoch

668 Beim *Black Economic Empowerment* (BEE) – nach mehrmaligen Modifizierungen heute *Broad-Based Black Economic Empowerment* – handelt es sich um ein *Affirmative-action*-Programm, das die Schwarze Bevölkerung Südafrikas stärken sollte. Die gesellschaftspolitischen Maßnahmen betreffen u.a. die Bereiche »job creation, rural development, urban renewal, poverty alleviation, land ownership, specific measures to empower black women, skills and management development, education, meaningful ownership, and access to finance for households and for the purpose of conducting business.« Duma Gqubule/Andrea Brown: *Black Economic Empowerment Report*. Johannesburg: Skotaville Press 2001, S. 2.

669 Warnes: »Desired State« (2014), S. 169.

670 Vgl. ebd.

671 Nkepile Mabuse/Emily Wither: »New wave of chick lit has romance – but no sex«. In: *CNN (Inside Africa)* (16.2.2011), https://web.archive.org/web/20101016155223/http://edition.cnn.com/2011/WORLD/africa/02/16/nollybooks.romance.reading/ [1.10.2021].

672 Diese Zahl (dreizehn) stimmt nicht mit den insgesamt publizierten zwölf Titeln überein, da auf der Website auch Fiona Snyckers als Nollybooks-Autorin angegeben wird. Vgl. die Autor*innenliste am unteren Ende der Seite o.A.: »About Nollybooks« (2019). Snyckers erlangte vor allem durch ihre *Trinity*-Serie (2008-2013) für junge Erwachsene Berühmtheit und wurde auch als südafrikanische Marian Keyes bezeichnet. In einem Blogbeitrag heißt es zwar, sie habe 2010 ihre *Romance*-Novelle *Two of Hearts* bei Nollybooks publiziert, auf der Website (und auch außerhalb dieser) ist jedoch keine Nollybooks-Publikation von ihr auffindbar. Vgl. Rebecca Jackman: »Fiona Rising – A Profile on Fiona Snyckers«. In: *Thoughts on life* [Blog] (17.8.2010), https://web.archive.org/web/20101017124112/https://rebeccajackman.wordpress.com/2010/08/17/fiona-rising-a-profile-on-fiona-snyckers/ [1.10.2021].

ohne Relation zu ihrem Buch, weshalb es einiger, über die Nollybooks-Website hinausgehender Recherche bedarf, um herauszufinden, wer nun welchen Titel geschrieben hat. Nollybooks-Gründerin Moky Makura betont, dass es nicht wichtig sei, sich an die Autor*innennamen zu erinnern; die Marke Nollybooks sei völlig ausreichend: »We want to build a trusted brand and want our readers to know each time they buy one of our books, they'll be entertained regardless of who the author is.«[673] Während die Formelhaftigkeit der *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum vor allem Anstoß erregte, wird sie hier gezielt eingesetzt, um die eigene Marke zu stärken. Diese wird zudem durch einen Verleger*innenavatar – Sis' Nolly – verkörpert, die sich auf der Website als Romantikerin und Bücherwurm vorstellt und die Leser*innen dazu aufruft, den (Schwarzen, US-amerikanischen, S.F.) Komödianten Chris Rock eines Besseren zu belehren, der scherzte, »that, ›if you want to hide something from a black person, put it in a book‹«.[674] Der Umgang mit diesem Kommentar, der von Sis' Nolly euphemistisch als Scherz bezeichnet wird, verrät bereits einiges über die Prioritäten von Nollybooks: Es geht nicht darum, große gesellschaftspolitische Probleme wie den Rassismus gegen Schwarze aufzugreifen und zu deren Reflexion anzuregen. Dieselben dienen allenfalls dazu, einen Leseanreiz zu schaffen. Vermutlich ist das auch der Grund, warum Sis' Nolly und einige der afrotragenden und selbstbewusst in Schlaghose und Minirock posierenden Coverfiguren vage an jüngere Versionen Schwarzer Feministinnen wie Alice Walker und Angela Davis angelehnt zu sein scheinen (vgl. Abb. 11b, S. 333).[675] Das Lesen sollte jedoch, durch den Abbau von Hürden, vor allem auch zugänglicher gemacht werden. Bei den Nollybooks handelt es sich um schmale, günstige und interaktiv angelegte Bändchen im sogenannten *Bookazine*-Format, eine Mischung aus Buch und Zeitschrift, »including a dictionary featuring words from the novel, word games to stretch our reader's minds and discussion points they can talk about at book clubs«;[676] ein Angebot, das laut Makura auf das lokale, größtenteils finanzschwache und im Lesen nicht geübte Publikum zugeschnitten ist. »For many young people in this country, the last books they read were probably at school,« so Makura in einem Interview: »It is likely the books were not books they would have chosen to read, so it may also have been a negative experience – so they stop when they leave school«.[677] Es steht folglich neben dem kommerziellen auch ein pädagogischer Anspruch hinter der Reihe, nämlich der hohen Analphabet*innenquote – »more than 3-million South Africans are illiterate, 8-million functionally illiterate, and many millions more alite-

673 Moky Makura zit. in Waal: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers« (2011).

674 O.A.: »Meet Sis Nolly«. In: *nollybooks.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083117/www.nollybooks.co.za/index.php/about-us/sis-nolly [1.10.2021].

675 Sis' Nolly präsentiert sich auf der Website (vgl. ebd.; o.A.: »About Nollybooks« [o.D.]) in einem kurzen Minikleid und mit Afrofrisur. Auch das Cover von Vuyo Seripes *Following my Passion* (2010) zeigt eine Frau* in Minirock und mit Afro, die selbstbewusst die Hände an den Hüften abstützt. Auf Pamela Moengs *Business of Love* (2010) ist eine Frau* in Schlaghosen und mit Afro abgebildet, die in der rechten Hand ein Buch hält und die linke lässig an der Hüfte abstützt. Insgesamt tragen sieben der zwölf Coverfiguren eine Afrofrisur.

676 O.A.: »About Nollybooks« (o.D.).

677 Moky Makura zit. in Mary Alexander: »Nollybooks: Literacy with love«. In: *Media Club South Africa* (10.1.2011), https://web.archive.org/web/20201016120414/https://www.brandsouthafrica.com/investments-immigration/africanews/nollybooks-literacy-with-love-2 [1.10.2021].

rate«[678] – entgegenzuarbeiten, wobei die besonders marginalisierte Gruppe Schwarzer afrikanischer Frauen* bereits in jungen Jahren zwischen 16 und 24 angesprochen werden sollte. Dieser didaktische Aspekt der interaktiv und niederschwellig aufbereiteten Heftchen tritt auf inhaltlicher Ebene deutlich weniger proaktiv zutage, indem bei Themen, die der Verlag als zu heikel für die Zielgruppe betrachtete, Selbstzensur ausgeübt wurde. Die komplette Aussparung von Sexualität stellt dabei sicher den größten inhaltsbezogenen Unterschied zur anglo-amerikanischen *chick lit* und auch zu den *Sapphire*-Titeln dar: »We are sensitive to the reality of South Africa, to Aids and to young girls,« so Makura; »[t]he sex happens after the story finishes«.[679] Um die Leser*innenschaft zu erreichen, wurden die *bookazines* über mehrere Kanäle vertrieben u.a. in Kombination mit der Zeitschrift *True Love*, dem »iconic South African fashion, beauty and lifestyle magazine for black women«,[680] oder auch direkt in Schulen.[681] Seit 2012 können die *bookazines* auch digital über eine von Snapplify eigens für Nollybooks entwickelte App gelesen werden.[682] Drei Jahre später fanden sie Aufnahme in den Digitalback-Books-Katalog[683] – »a virtual library platform offering readers instant digital access to a comprehensive collection of stories from across Africa and its diaspora«[684] –, der als Reaktion auf die Einstellung der AWS von Heinemann gegründet wurde. Obgleich auf die zwölf im Jahr 2010 publizierten Titel (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470) keine neuen Nollybooks mehr folgten, deutet die Weiterentwicklung des vor allem digitalen Vertriebs, zusammen mit der filmischen Adaption einiger Titel,[685] auf eine gewisse Kontinuität hin.

Bei einer Gegenüberstellung der Veröffentlichungen beider südafrikanischer *Chick-lit*-Imprints fällt auf, dass eine Autorin, Cheryl Ntumy, sowohl beim einen als auch beim anderen Verlag publizierte. Zunächst erschien *Beauty and the Broker* (2010) bei Sapphire Press und noch im selben Jahr *Looking for Mr Right* (2010) bei Nollybooks. Es folgten, sämtlich bei ersterem Verlagshaus, *Hot Property* (2011), *The Vow* (2012), *The Cupid Club* (2013), *Lucky in Love* (2013) und 2017 schließlich die Aufnahme ihres ersten, bei Sapphire erschienenen *Chick-lit*-Titels in den Sammelband *Sapphire 3-in-1*. Die Quantität und Kontinuität ihrer Publikationen weist Ntumy als die wohl erfolgreichs-

---

678 Ebd.

679 Moky Makura zit. in ebd.

680 O.A.: »True Love«. In: *media24.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017082207/https://www.media24.com/magazines/true-love/ [1.10.2021].

681 Vgl. Waal: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers« (2011).

682 Vgl. o.A.: »Snapplify signs Nollybooks«. In: *bizcommunity.com* (28.9.2012), https://web.archive.org/web/20201017073459/https://www.bizcommunity.com/Account/0/78/11569.html [1.10.2021].

683 Vgl. Chukwuemeka Fred Agbata Jnr: »Digitalback Books has included Nollybooks in its Catalogue for Readers«. In: *CFAmedia.ng* (3.2.2015), https://web.archive.org/web/20201017100522/https://techbuild.africa/digitalback-books-included-nollybooks-catalogue-readers/ [1.10.2021].

684 O.A.: »About Us«. In: *digitalbackbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017073740/https://digitalbackbooks.com/staticcms/aboutus [1.10.2021]. Die Plattform wurde 2014 von Gersy Ifeanyi Ejimofo gegründet.

685 Der private südafrikanische Fernsehsender e.tv zeigte 2012 in der Reihe *Mzanzi Love: Kasi Style* sechs einstündige Filme, die auf den Liebesromanen von Nollybooks beruhten. Vgl. [Lindsay]: »Nollybooks to be Made Into Romantic Comedy Television Series«. In: *Books LIVE Sunday Times* (18.7.2012), https://web.archive.org/web/20201016154234/http://bookslive.co.za/blog/2012/07/18/nollybooks-to-be-made-into-romantic-comedy-television-series/ [1.10.2021].

te Autorin der südafrikanischen *Chick-lit*-Initiativen aus, die sie als Sprungbrett nutzte und schließlich mit ihrer *Paranormal-young-adult*-Trilogie *Conyza Bennet* (2013-2015), wenn auch in einem anderen Genre, internationale Bekanntheit erlangte.[686]

Kenia: DrumBeats' Romance

Drei Jahre nach dem Launch der südafrikanischen *Chick-lit-/Romance*-Imprints startete das in Kenia ansässige Verlagshaus StoryMoja die DrumBeats-*Romance*-Serie, die im September 2013 auf dem Storymoja Festival von Kenias führender Sexologin Getrude Mungai, zwei DrumBeats-Herausgeber*innen und einigen Autor*innen öffentlichkeitswirksam präsentiert wurde.[687] Wie bereits das Hinzuziehen einer Sexpertin andeutet, stehen intime Szenen bei DrumBeats, im Gegensatz zu Nollybooks, durchaus auf dem Programm – jedenfalls solange sie nicht ins Pornographische abdriften und sich ausschließlich zwischen Held und Heldin abspielen, wie es in den Einreichrichtlinien für Manuskripte heißt.[688] Ziel war es, eine Art lokale *Mills-&-Boon*-Version im E-Book-Format zu kreieren. Dabei sollte an den Erfolg des ohnehin bereits – nur nicht in Romanform – existierenden *Chick-lit*-Genres in kenianischen, monatlich erscheinenden Zeitschriften und wöchentlichen Zeitungsbeilagen angeknüpft werden[689] und, der gewählten Bezeichnung nach zu urteilen, wohl auch an jene ab den 1970ern von westlichen Verlagen eingeführten, afrikanischen *Romance*-Imprints wie Drumbeat (Longman) und Heartbeats (Heinemann; vgl. S. 326). Potenzielle Autor*innen wurden in einem öffentlichen Aufruf zur Einreichung von Beiträgen dazu aufgefordert, »the love story behind beautiful, sexy, confident, focused, hardworking and romantic East Africans – irrespective of ethnicity or race«,[690] einzufangen. Der letzte, die Herkunft der Protagonist*innen betreffende Zusatz stellt den markantesten Unterschied zu den bisher genannten *Chick-lit*-Imprints dar. Auch wenn Ostafrika – bevorzugt eine große ostafrikanische Stadt – als Handlungsort der Geschichte zentral ist, wurde nicht verlangt, dass die Protagonist*innen Schwarz sind. Und sogar die ursprünglich in den Einreichrichtlinien vermerkte Anforderung, dass die Held*innen Ostafrikaner*innen

---

686 Der BBC-Podcast *The Conversation* brachte Cathy Bramley, eine Autorin aus Großbritannien, und Cheryl Ntumy, zu einem Gespräch zusammen. Beide wurden als *Chick-lit*-Autorinnen ausgewiesen. Vgl. Kim Chakanetsa: »Women's Fiction: Cathy Bramley and Cheryl Ntumy«. In: *BBC Sounds* (2016), https://web.archive.org/web/20201017110820/https://www.bbc.co.uk/programmes/p03s2vbd [1.10.2021]. Ntumys Bekanntheit in Großbritannien konstituiert sich jedoch eher durch die *Conyza-Bennet*-Trilogie (2013-2015), bestehend aus *Entwined* (2013), *Unravelled* (2014) und *Crowned* (2015), die bei HQ, einem Imprint von Harper Collins UK, erschien.

687 Die *Drumbeats-on-Mobile*-Präsentation fand am 21. September 2013 statt. Vgl. o.A.: »Getrude Mungai, Faith Gatimi, Vaishnavi Ram Mohan: Drumbeats on Mobile. Storymoja Nairobi 2013, Saturday 21 September 2013«. In: *hayfestival.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075755/https://www.hayfestival.com/p-7030-getrude-mungai-faith-gatimi-vaishnavi-ram-mohan.aspx [1.10.2021].

688 Die Einreichrichtlinien, die ähnlich aufgebaut sind wie jene von Sapphire Press, werden in folgendem *Call for Submissions* angeführt: Faith Oneya: »Romance Writing Opportunity: DrumBeats Call for Submissions«. In: *Literary Chronicles* (19.12.2012), https://web.archive.org/web/20201016170203/https://literarychronicles.wordpress.com/2012/12/19/romance-writing-opportunitydrumbeats-call-for-submissions/ [1.10.2021].

689 Vgl. Abrams: »Where's the African Chick-Lit?« (2014).

690 Oneya: »Romance Writing Opportunity« (2012).

sein müssen, wurde nicht strikt befolgt, was der Reihe trotz der lokalen Verortung eine transnationale Atmosphäre verleiht; so beispielsweise im Roman *Best Laid Plans* (2013) von Vaishnavi Ram Mohan, die selbst in Bangalore geboren und in Kenia aufgewachsen ist. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Inderin Roshni, die mit ihrem Langzeitfreund Shiv, einem von ihrer Familie akzeptierten indischen Mann*, verlobt ist, sich dann aber in einen Kenianer verliebt, den sie nur von zufälligen Treffen im Verkehrsstau kennt. In Dilman Dilas Roman *Cranes Crest at Sunset* (2013) flieht die Heldin, eine nepalesische Ärztin, vor einer arrangierten Ehe bis ins ländliche Uganda, wo auch die Geschichte spielt. Abgesehen von diesen Bemühungen um Diversität scheint es sich bei DrumBeats um eine leicht adaptierte Nachbildung der Sapphire-Press-Reihe zu handeln, was an den in weiten Teilen sogar wortwörtlich übereinstimmenden Einreichrichtlinien für Manuskripte ersichtlich ist (für einen Auszug vgl. Anhang E, Tab. E3, S. 472). Im Mittelpunkt steht ebenfalls eine junge, aufstrebende und moderne Frau*, die sich verliebt und für das obligatorische Happy End Kompromisse mit dem oft etwas traditioneller eingestellten Mr. Right eingehen muss.[691]

Nach den sechs im ersten Jahr des Bestehens erschienenen Büchern (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470) – alle E-Books mit roten Covern, auf denen neben den Autor*innen- und Titelangaben und dem prominent platzierten Namen des Imprints ein großes Herz und ein *Romance*-Stempel abgebildet ist (vgl. Abb. 11c, S. 333) – scheint DrumBeats nicht mehr aktiv gewesen zu sein. Einzig zwei Titel, Kiki Kalingas *Imani's Dilemma* und Dilman Dilas *Cranes Crest at Sunset* (allerdings unter dem neuen Titel *Birds on a Boat*), wurden 2017 erneut von der Non-Profit-Organisation Worldreader als E-Books veröffentlicht.

Nigeria: Ankara Press' New Romance

Aus dem Verschwinden der Verlagsmarken und damit auch des *Chick-lit*-Labels zu schließen, dass afrikanische *chick lit* und zeitgenössische *romance* – zwei Genres, die in den hier besprochenen Kontexten von Anfang an sehr eng verwoben waren – ihre beste Zeit hinter sich hatten bzw. der Markt gesättigt war, wäre etwas voreilig. Zumal Cassava Republic, eines der führenden Verlagshäuser in Nigeria, 2014 – und damit nur ein Jahr nach den letzten Publikationen von Sapphire Press und DrumBeats – mit Ankara Press ein neues *Romance*-Imprint freigab, das es sich zum Ziel setzte, das Genre der afrikanischen *romance* zu erneuern:

> Our mission is to publish a new kind of romance, in which the thrill of fantasy is alive but realised in a healthier and more grounded way. Our stories feature young, self-assured and independent women who work, play and, of course, fall madly in love in vibrant African cities from Lagos to Cape Town. Ankara men are confident, emotionally expressive and not afraid of independent and sexually assertive women. Our sensuous books will challenge romance stereotypes and empower women to love themselves in their search for love, romance and wholesome sex.[692]

691 Vgl. ebd.

692 O.A.: »About Us«. In: *ankarapress.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20170214195357/www.ankarapress.com/pages/about-us [1.10.2021].

Die Eckpfeiler – junge, emanzipierte, in der Regel Schwarze afrikanische Protagonistinnen, Liebesplot und Happy End – sind dieselben wie bei den zuvor besprochenen Imprints, nur dass von Ankara Press ausschließlich die Bezeichnung *romance* verwendet wird. Die Covergestaltung weist jedoch stärkere *Chick-lit-* als *Romance*-Referenzen auf, da darauf, wie schon bei Nollybooks, ausnahmslos selbstbewusste und modisch gekleidete Frauenfiguren – immer allein, nie zusammen mit einem Partner – abgebildet sind, die vor einer meist urbanen Kulisse posieren (vgl. Abb. 11d, S. 333).

Die Richtlinien zur Einreichung von Manuskripten weisen darauf hin, dass nicht einfach traditionelle *romance* nachgebildet werden soll, da sich diese oft an »dangerous notions of male dominance, control and manipulation«[693] orientiere und Leser*innen suggeriere, dass gewalttätige Situationen in Liebesbeziehungen ›normal‹ seien. Autor*innen werden nicht nur dazu angehalten, unbedingt von einer Normalisierung männlicher*, physischer wie auch psychischer Gewalt abzusehen, sondern auch von Geschlechterklischees (machohafter, wohlhabender Geschäftsmann* – häusliche, abhängige Frau*). Es wird außerdem betont, dass die erfüllende Liebesbeziehung am Ende keinesfalls auf Kosten der Ambitionen oder Werte der Protagonistin gehen sollte.[694] Diese Figurenkonzeption wie auch die Tendenz unter Ankara-Autor*innen, »relationships between characters of different social class or background, single parenthood, office romances, career woes, even sexual harassment«[695] aufzugreifen, mögen zwar im Vergleich zu traditioneller *romance* ›neu‹ erscheinen, gehen jedoch nicht wesentlich über das hinaus, was einige der älteren *Chick-lit-romance*-Imprints, vor allem Sapphire Press und DrumBeats, angeboten haben. Die Betonung, dass es nicht aufgrund eines einseitigen Kompromisses bzw. eines Zurücksteckens der Protagonistin zum Happy End kommen soll, fällt bei Ankara jedoch eindeutiger aus bzw. ließe sich die auf das Buchende bezogene DrumBeats-Richtlinie, »she [the heroine; S.F.] realizes she was selfish and becomes more sensitive about hurting other's feelings«,[696] sogar konträr lesen.

Die in den Einreichrichtlinien für Manuskripte festgeschriebenen Langzeitziele von Ankara Press, verstärkt männliche* Autoren und Geschichten über gleichgeschlechtliche Beziehungen zu publizieren und dies möglichst in mehreren, in Afrika gesprochenen Sprachen, können hingegen eindeutig als innovativ bezeichnet werden, und zwar nicht nur für die *romance* im Allgemeinen, sondern auch für *chick lit* bzw. zeitgenössische Liebesromane.[697] Zumindest im Kleinen wurden diese Ziele auch umgesetzt, nämlich mit der Veröffentlichung der *Valentine's Day Anthology* (2015), die über

---

693 Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160410005141/https://cdn.shopify.com/s/files/1/0554/2553/files/Ankara_Submission_guidelines_20.05.15.pdf?13518305947056713193 [1.10.2021], S. 1.

694 Vgl. ebd., S. 2f.

695 Cole: »Romancing the Globe« (2015).

696 Oneya: »Romance Writing Opportunity« (2012).

697 Die Langzeitziele wurden zunächst von der Verlegerin Emma Shercliff im Gespräch mit Alyssa Cole formuliert, fanden in der Folge jedoch auch – als Aufforderungen und Wünsche – in die Einreichrichtlinien für Manuskripte Eingang. Vgl. Cole: »Romancing the Globe« (2015); Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.).

die Verlagswebsite kostenlos als E-Book bezogen werden kann.[698] Die sieben darin versammelten Kurzgeschichten, von der eine, Binyavanga Wainainas *The Idea Is To Be Sealed In*, von gleichgeschlechtlicher Liebe handelt, stammen sowohl von Autoren (Abubakar Adam Ibrahim, Toni Kann, Chuma Nwokolo, Binyavanga Wainaina) als auch von Autorinnen (Edwige-Renée Dro, Hawa Jande Golaka, Sarah Ladipo-Manyika) aus Liberia, Nigeria, der Elfenbeinküste und Kenia. Bezugnehmend auf die sprachliche Vielfalt Afrikas wurde jede Geschichte aus dem Englischen in eine weitere, von den Autor*innen gesprochene Sprache – Französisch, Hausa, Igbo, Kiswahili, Kpelle, Pidgin und Yoruba – übersetzt und von diesen Übersetzungen zusätzlich eine Audioversion aufgenommen. »This anthology therefore becomes a much truer representation of romance in Africa as we can hear and see what romancing in different languages might sound like and mean«,[699] so die Herausgeberinnen Emma Shercliff und Bibi Bakare-Yusuf im Vorwort. Was die gewählte Sprache anbelangt, mache sich bislang jedoch, wirtschaftlich gesehen, nur Englisch bezahlt; gerade Hausa, das im Norden Nigerias viel gesprochen wird, und Französisch wären jedoch naheliegende weitere Publikationssprachen. Der Vorteil, dass die Titel regulär auf Englisch, im E-Book-Format und sowohl in Nigerianischen Naira als auch in US-Dollar oder Britischen Pfund angeboten werden, besteht darin, dass kostengünstig eine weltweite Leser*innenschaft angesprochen werden kann. Der Verlag verzeichnet Käufe aus so unterschiedlichen Ländern wie Ghana, Großbritannien, Kanada, Kenia, Nigeria, Schweden, der Schweiz, Südafrika, den USA und Russland und betrachtet grundsätzlich die ganze Welt als potenziellen Markt.[700]

Zusätze in den Richtlinien zur Einreichung von Manuskripten wie: »We are also keen to publish stories that explore same-sex relationships«, oder: »We would be particularly delighted to receive more submissions from male writers«,[701] deuten an, dass die Umsetzung der ersten beiden Ziele (mehr männliche* Autoren und homosexuelle Protagonist*innen) bislang auch an den Einsendungen gescheitert ist, die größtenteils von Autorinnen stammten und heterosexuelle Partnerschaften thematisierten. Auch das Abrücken von männlichen* Rollenklischees scheint in den eingesendeten Manuskripten noch nicht im gewünschten Ausmaß umgesetzt worden zu sein, wie folgende explizite Aufforderung nahelegt: »We would like to read manuscripts in which the male characters are not businessmen, lawyers or financiers, but have alternative careers. And they do not have to be wealthy!«[702]

Ankara Press, so kann zusammengefasst werden, scheint einige der Stärken bzw. progressiveren Spezifika der vorhergehenden afrikanischen *Chick-lit*-Imprints zu vereinen. Auch wenn nicht von *chick lit*, sondern von *romance* gesprochen wird, lässt sich anhand der ausschnitthaft in Tabelle E3 (vgl. Anhang E, S. 472) angeführten Plotelemente doch eine gewisse Kontinuität ablesen. Ähnlich wie die Vorgängerprojekte verortet sich auch Ankara Press lokal, bleibt aber, was die Auswahl der Autor*innen bzw.

698 Emma Shercliff/Bibi Bakare-Yusuf (Hg.): *Valentine's Day Anthology 2015*. Nigeria: Ankara Press 2015, https://web.archive.org/web/20170211072017/www.ankarapress.com/pages/valentine-anthology [1.10.2021].

699 Emma Shercliff/Bibi Bakare-Yusuf: »Foreword«. In: ebd., S. v.

700 Emma Shercliff im Gespräch mit Alyssa Cole, vgl. Cole: »Romancing the Globe« (2015), S. 19.

701 Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.), S. 2.

702 Ebd.

deren Herkunft wie auch die Settings der Romane betrifft, nicht auf Nigeria und nicht einmal zwingend auf Afrika beschränkt. Der 2017 erschienene Roman *Love Me Unconditionally* von Ola Awonubi spielt beispielsweise in London und Lagos. Das Zielpublikum ist ganz klar afrikanisch, es wird jedoch auch globalen Leser*innen vergleichsweise einfach gemacht, auf die Titel zuzugreifen bzw. diese zu erwerben. Nach vier Jahren und insgesamt elf Publikationen (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470) scheint Ankara Press jedoch ein ähnliches Schicksal ereilt zu haben wie die vorhergehenden *Chick-lit-*Imprints: Ihre *new romance* ist 2017 versiegt; die Website seit Anfang 2020 offline.[703]

Insgesamt ist es um die afrikanischen *Chick-lit-* und *Romance-*Imprints still geworden. Entweder war das vermeintliche noch 2014 verkündete Defizit doch nicht so groß wie angenommen oder aber die formelhaften Romane stellten keine belangreiche Ergänzung zu den importierten anglo-amerikanischen *Chick-lit-*Titeln oder aber zu der bereits vor der Einführung diverser Verlagsmarken existierenden afrikanischen *chick lit* dar. Für diese Hypothese spricht, dass es vor der Gründung der ersten *Chick-lit-*Imprints veröffentlichte und deren Formeln in mancherlei Hinsicht entgegenlaufende Romane wie Zukiswa Wanners *The Madams* (2006) und *Behind Every Successful Man* (2008), Fiona Snyckers' *Trinity-*Serie (2008-2013), Angela Makholwas *The 30th Candle* (2009) oder Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010) waren, die als »Home-grown chick lit«,[704] »chick-lit with a contemporary Joburg feel« (H, Cover)[705] und/oder afrikanische Versionen von *Sex and the City*[706] über nationale und, in eingeschränkterem Ausmaß, kontinentale Grenzen hinaus Bekanntheit erlangten.

3.1.4.3 Ein (süd-)afrikanisches *Sex and the City*

Die angeführten Beispiele ›heimischer‹ *chick lit* von Wanner, Snyckers, Makholwa und Jele wurden alle in Südafrika publiziert. Daraus sollte jedoch nicht geschlossen werden, dass in anderen afrikanischen Ländern keine Titel mit dem Genre in Verbindung ge-

---

703 Einige der Titel werden jedoch inzwischen auf der Website von Cassava Republic Press angeboten. Vgl. https://cassavarepublic.biz/product-category/ankara-books/ [1.10.2021].

704 Margaret von Klemperer besprach Wanners *The Madams* als »home-grown chick lit«. Margaret von Klemperer: »Home-grown chick lit«. In: *news24* (10.2.2008), https://web.archive.org/web/20201017130151/https://www.news24.com/witness/archive/Home-grown-chick-lit-20150430 [1.10.2021]. Auch Snyckers' *Trinity on Air* (2010), der zweite Roman in der *Trinity-*Reihe, wurde so beschlagwortet. Vgl. Taryn Harbour: »Home-grown chick lit a winter cuddle«. In: *Mail & Guardian* (4.6.2010), https://web.archive.org/web/20201016140754/https://mg.co.za/article/2010-06-04-homegrown-chick-lit-a-winter-cuddle/ [1.10.2021].

705 Es handelt sich um einen Auszug eines Kommentars der *Times Live*, die vor dem Titelblatt der Neuausgabe von Jeles Roman abgedruckt ist. Vgl. Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2016, o.Pag. Für diesen noch häufiger zitierten Roman wird in der Folge die Sigle H (+ Seite/-n) direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat angegeben.

706 Makholwas Roman wurde von einer Leserin als »the South African version of Sex and the City« bezeichnet (Bernadette Mpho: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* [18.9.2013], https://web.archive.org/web/20201016162128/https://www.goodreads.com/book/show/6749328-the-30th-candle [1.10.2021]), Jeles *Happiness* als »Sex and the city in african Style!« ([Café Africa Africa]: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* [20.11.2012], https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word [1.10.2021]) und »African version of sex and the city« (Rahwa Meharena: »Must Read Books by African Authors«. In: *Africa's Heartbeat* [Blog] [30.1.2013], https://web.archive.org/web/20201016160439/https://africasheartbeat.wordpress.com/tag/cynthia-jele/ [1.10.2021]).

bracht wurden. Neben den DrumBeats-Publikationen in Kenia sind u.a. Romane der ugandischen Autorin Goretti Kyomuhendo (z.B. *Whispers from Vera*, 2002)[707] sowie der ghanaisch-schottischen Autorin und Architektin Lesley Lokko[708] als *chick lit* besprochen worden; die von Nicole Amarteifio kreierte Webserie *An African City* (2014-2016) wird zudem als ghanaisches *Sex and the City* bezeichnet.[709] Dass jedoch südafrikanische Gegenwartsliteratur besonders affin für *Chick-lit*-Vergleiche ist, hat sich bereits anhand der verlegerischen Bemühungen gezeigt, *chick lit* in Form von Verlagsmarken zu implementieren (vgl. Kwela Books Sapphire Press, MMEs Nollybooks). Kwela Books hatte in seiner *General-Fiction*-Sektion auch schon vor der Einführung von Sapphire Press einzelne Titel als *chick lit* beworben. Dies geschah entweder, indem ein Buch wie beispielsweise Anchien Troskies *Nooit is 'n lang, lang tyd* (2008) auf der Verlagswebsite und in Pressetexten explizit als *chick lit* bezeichnet wurde,[710] oder aber durch eine optische Angleichung wie im Falle von Wanners *Behind Every Successful Man* (2008). Die in Rosa und Pink gehaltene Covergestaltung, auf der eine schlanke Frauenfigur in hautengem pinkem Kleid mit hochhackigen schwarzen Stiefeln und Handtasche zu sehen ist, die vor einer angedeuteten Skyline sehr geschäftig mit großformatigen, eingerollten Dokumenten in der rechten Hand und Handy in der linken Hand posiert, stellt ein geradezu idealtypisches Beispiel für eine visuelle Genrereferenz dar.[711] Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010 und 2016) wurde sowohl als »[p]erfect for lovers of chick lit«[712] ausgewiesen als auch mit Damenbeinen, hochhackigen Schuhen und einer

707 Lynda Gichanda Spencer bespricht in ihrem Beitrag in der *Feminist-Theory*-Sonderausgabe zur African *chick lit* Goretti Kyomuhendos *Whispers from Vera*, Zukiswa Wanners *The Madams* und *Behind Every Successful Man* sowie Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word*. Vgl. Lynda Gichanda Spencer: »›In defence of chick-lit‹: refashioning feminine subjectivities in Ugandan and South African contemporary women's writing«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 155-169. https://doi.org/10.1177/1464700119831544.

708 Die von Ronit Frenkel und Pamila Gupta herausgegebene Sonderausgabe der Zeitschrift *Feminist Theory* widmete sich *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism*. Vgl. darin Lesley Lokko: »›No more than three, please!‹: restrictions on race and romance«. In: ebd., S. 133-140. https://doi.org/10.1177/1464700119831548; Pamila Gupta: »The substance of style: Reading Lesley Lokko«. In: ebd., S. 141-153. https://doi.org/10.1177/1464700119831547.

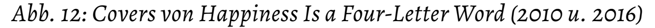
709 Vgl. Jens Borchers: »Willkommen bei ›An African City‹. Sex and the City aus Ghana«. In: *Deutschlandfunk* (21.11.2016), https://web.archive.org/web/20201016122521/https://www.deutschlandfunk.de/willkommen-bei-an-african-city-sex-and-the-city-aus-ghana.807.de.html?dram:article_id=371958 [1.10.2021]. Die Serie, von der zwei Staffeln (2014 und 2016) mit insgesamt 23 Folgen erschienen sind, kreist um fünf junge Frauen* – Nana Yaa (Maameyaa Boafo), Sade (Nana Mensah), Ngozi (Esosa E), Makena (Marie Humbert) und Zainab (Maame Adjei), alle Rückkehrerinnen aus dem englischsprachigen westlichen Ausland –, von denen Nana Yaa die Rolle der Erzählerin übernimmt. Nicole Amarteifio hat die Serie ganz bewusst nach dem US-amerikanischen Vorbild *Sex and the City* geschaffen. Vgl. Nicole Amarteifio (R/D)/Dickson Dzakpasu (R): *An African City*. Ghana: Naa Amerley Productions 2014-2016. Youtube.

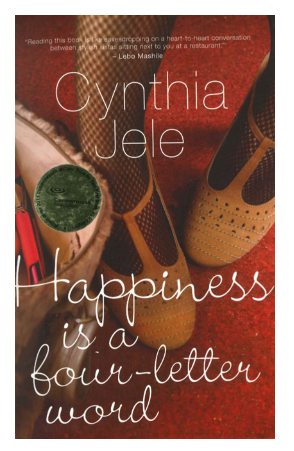
710 In der Buchbeschreibung auf der Verlagswebsite lautete gleich der erste Satz: »This story is undoubtedly what one could refer to as ›chicklit‹.« O.A.: »About this book: Nooit is 'n lang, lang tyd. Anchien Troskie«. In: *kwela.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20191002205742/www.kwela.com/Books/2968 [1.10.2021].

711 Vgl. Zukiswa Wanner: *Behind Every Successful Man*. Kapstadt: Kwela Books 2008.

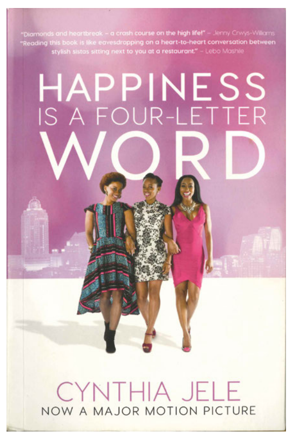
712 In der Buchbeschreibung auf der Verlagswebsite hieß es auch »Think Sex and the City«. Vgl. o.A.: »About this book: Happiness is a Four-Letter Word. Cynthia Jele«. In: *kwela.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190908105553/www.kwela.com/Books/19281 [1.10.2021].

Handtasche versehen, die den Blick auf ›feminine‹ Accessoires wie Lipgloss und Lidschatten freigibt (vgl. Abb. 12a).[713]


Abb. 12: Covers von Happiness Is a Four-Letter Word (2010 u. 2016)




a | Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2010



b | Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2016

Der Literaturblogger James Murua kommentierte die Covergestaltung der Erstausgabe (2010) mit: »[W]hen the subject matter is about hip urban youngish women the book cover must have a picture of shoes. Women won't bother picking up the book to read the content on the back cover, just have some snappy shoes and the books will fly off the cover«.[714] Seine nachfolgende Bemerkung, dass er kaum die südafrikanische Neuauflage von *Bridget Jones's Diary* und *Waiting to Exhale* erwarten könne, deutet einerseits eine differenzierte Sicht auf die Genregenealogie an – er nennt sowohl Fieldings Roman als auch jenen der afroamerikanischen Autorin Terry McMillan (vgl. Kap. 2.2.1.3, ab S. 166) – und andererseits ein Bewusstsein dafür, dass es sich bei *chick lit* vor allem auch um ein Marketingphänomen handelt, das nachträglich konstruiert und homogenisiert worden ist. Das Cover legt durch die Kombination von Schuhen mit einem am oberen Ende abgedruckten, lobpreisenden Kommentar von Lebo(gang) Mashile,[715]

713 Vgl. Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2010.

714 James Murua: »Five things I learnt from ›Happiness is a four letter word‹«. In: *James Murua's Literature Blog* (22.5.2012), https://web.archive.org/web/20200811132233/www.jamesmurua.com/five-things-i-learnt-from-happiness-is-a-four-letter-word/ [1.10.2021].

715 Der lobende Kommentar Mashiles, der sich sowohl auf der 2010er-Ausgabe des Buches als auch auf der Neuauflage (2016) findet, lautet: »Reading this book is like eavesdropping on a heart-to-heart conversation between stylish sistas sitting next to you at a restaurant.« Dass ihr Vorname mit Lebo abgekürzt wird, verweist (zusätzlich zum schuhlastigen Cover) auf ihre Kolumne »In Her Shoes« im *True-Love*-Magazin. Mashile verwendet sowohl als Schriftstellerin als auch als Schauspielerin ihren vollen Namen, Lebogang Mashile, publizierte ihre Kolumne jedoch als Lebo Mashile. Vgl. Pumela Dieno Gqola: »A Peculiar Place for a Feminist? The New South African Woman, *True Love* Magazine and Lebo(gang) Mashile«. In: *Safundi* 17/2 (2016), S. 119-136, hier S. 127. https://doi.org/10.1080/17533171.2016.1178470.

einer der bekanntesten Schwarzen feministischen Künstlerinnen im Post-Apartheid-Südafrika, jedoch eine weitere, weniger klischeehafte und vielmehr ironische Referenz auf deren Kolumne »In Her Shoes« nahe, die von 2007 bis 2010 in *True Love*, der ältesten und größten illustrierten Frauenzeitschrift Südafrikas, erschienen ist. Das ist deshalb ironisch, weil es sich um eine dezidiert feministische Kolumne innerhalb eines allenfalls postfeministischen Mainstreammediums handelte, das »a specific portrait of idealized post-apartheid femininity«[716] vermittelt. Das Cover von *Happiness* kann folglich in zwei Richtungen interpretiert werden: Als einfache und uninspirierte Nachahmung von *Chick-lit*-Konventionen oder aber als geschickter, ironischer Verweis darauf. Auf dem Cover der Neuausgabe (2016), das dem Poster der filmischen Adaption entspricht und die drei in figurbetonten Kleidern und Highheels posierenden Schauspielerinnen vor einem pink gefärbten Himmel und der Skyline Johannesburgs zeigt (vgl. H), geht die subversive Deutungsmöglichkeit von Mashiles Kommentar verloren (vgl. Abb. 12b); ebenso die vierte Romanheldin, Tumi, die in der Kinofassung gestrichen wurde. Somit bleibt lediglich die *Chick-lit-* bzw., in diesem Fall, vielmehr die *Chick-flick*-Referenz.

Was die Neuauflage und Verfilmung aber jedenfalls andeuten, ist der große Erfolg von Jeles Debüt. Sie bekam dafür 2011 den *Commonwealth Writers' Prize (Africa region)* in der Best-First-Book-Kategorie verliehen wie auch den *M-Net Literary Award* in der Kategorie Film, mit dem von 1991 bis 2013 jährlich ein Roman mit großem Verfilmungspotenzial ausgezeichnet wurde. *Happiness* wurde in den Folgejahren unter der Regie von Thabang Moleya als erstes Buch einer Schwarzen südafrikanischen Autorin verfilmt und 2016 in südafrikanischen Kinos ausgestrahlt,[717] wo der Film mit populären Hollywoodstreifen wie *13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi*, *Fifty Shades of Black* und *Hail, Caesar!* konkurrierte und sich bereits am Premierenwochenende als großer *Box-Office*-Erfolg entpuppte.[718] Zwar wurde bereits Wanners (bislang nicht verfilmter) Roman *The Madams* (2006) als »South Africa's first black chick-lit blockbuster«[719] bezeichnet, im wortwörtlichen Sinne trifft diese Beschreibung allerdings erst auf Jeles *Happiness* zu. In Südafrika produziert, gedreht und erstmals ausgestrahlt, hat der Film durch seine Onlinedistribution – u.a. über Amazon (US, UK) und Youtube[720] – mittlerweile nicht nur nationale, sondern auch kontinentale Grenzen überschritten.

716 Ebd., S. 125.

717 Vgl. Thabang Moleya (R)/Busisiwe Ntintili (DB): *Happiness Is a Four-letter Word*. Südafrika: Onemanshow Creative 2016. Für nähere Informationen zur Ausstrahlung und Besetzung vgl. IMDb (Hg.): *Happiness Is a Four-letter Word* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075832if_/https://www.imdb.com/title/tt5174974/ [1.10.2021].

718 O.A.: »Happiness Is a Four Letter Word Sets Box Office on Fire!«. In: *nfvf.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024095531/https://www.nfvf.co.za/home/index.php?ipkArticleID=427 [1.10.2021].

719 Bridget McNulty: »Domestic Juices«. In: *Sunday Times* (19.8.2007), S. 13.

720 Auf Amazon wurde der Film insgesamt 102 Mal kommentiert (wobei 94 Kommentare auf amazon.com fallen). Vgl. Amazon.com (Hg.): *Happiness Is A Four Letter Word* [Film] (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024081901/https://www.amazon.com/Happiness-Four-Letter-Word-Stevel/dp/B0792PCVSY/ref=tmm_aiv_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=&sr= [1.10.2021]; Amazon.co.uk (Hg.): *Happiness Is A Four Letter Word* [Film] (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024081513/https://www.amazon.co.uk/Happiness-Four-Letter-Word-Stevel/dp/B0792P3T55 [1.10.2021]; seit Februar 2019 kann der Film auch über Youtube gestreamt werden; auf dem Kanal *Comedy Life TV* wurde er bis zum 28. Dezember 2019 1.166.579 Mal aufgerufen und 8391 Mal gelikt. Vgl. Youtube (Hg.): *Comedy Life*

Während Wanner die Genredesignation »Black chick-lit« als sexistisch bezeichnete, da kein vergleichbares Label für Schwarze Autoren existiere – »No one calls Niq Mhlongo's books *Dick Lit*«[721] –, bekannte sich Jele in einem Interview im Vorfeld der Kinopremiere selbstbewusst zur *chick lit* und verwies auf ihre Inspirationsquellen in diesem Genre:

> Books with strong female characters like *Bridget Jones's Diary* by Helen Fielding, *Good Grief* by Lolly Winston, various works by Marian Keyes and Jennifer Weiner, and the television series *Sex in the City*, which was broadcast between 1998 and 2004. But before all of that there was Terry McMillan's *Waiting to Exhale*.[722]

Damit bekennt sich die Autorin zu anglo-amerikanischen *weißen Chick-lit/flick*-Vorbildern, nimmt aber auch Bezug auf die oft verschwiegene bzw. als Subgenre abgetane afroamerikanische Tradition des Genres (vgl. Kap. 2.2.1.3). *Happiness* wurde im Hinblick auf die Darstellung Schwarzer afrikanischer Frauen* als ein ähnlicher Meilenstein wahrgenommen wie knapp zwei Jahrzehnte zuvor McMillans Roman. Wie diese mit der in der amerikanischen Populärkultur verankerten »indeliable connection between black women, the domestic sphere, manual service labor, and the underclass« brach, indem sie mit ihren unabhängigen Protagonistinnen »a distinctly different vision of black womanhood«[723] in den Mittelpunkt stellte, so wurde in Rezensionen von *Happiness* Jeles Repräsentation der »new South African woman«[724] gelobt. Dabei handelt es sich um eine populäre Trope im Post-Apartheid-Südafrika, »a working, urban, upwardly mobile woman« mit »smooth skin, straight, shiny hair and ›tastefully‹ manicured nails, and an arched brow«.[725] Trotz ihrer beruflichen Qualifikationen, ihrer Kultiviertheit und ihres Kosmopolitismus wird sie primär visuell, über ihren Körper, und relational, über ihre Beziehungen zu Männern*, konstituiert. Dass die *new South African woman* als »embodied, consuming, heterosexual subject« beschrieben wird, die in Vororten lebt und eine »reproductive marriage, two cars, and travel outside the continent for business and leisure«[726] anstrebt, verdeutlicht, dass die Trope von früheren kolonialen und Apartheid-Konzeptionen Schwarzer Weiblichkeit* abweicht. Während populäre zeitgenössische Autorinnen wie Angela Makholwa[727] und Sindiwe Magona

---

TV: Happiness is a Four Letter Word | South African Trending Movies | African Movies (8.2.2019), https://web.archive.org/web/20191228120459if_/https://www.youtube.com/watch?v=-tnPbbwgG3U [1.10.2021].

721 Zukiswa Wanner zit. in Percy Zvomuya: »Two sides of one coin«. In: *Mail & Guardian* (7.8.2008), https://web.archive.org/web/20201019160754/http://archive.kubatana.net/html/archive/opin/080801pz.asp?sector=opin&year=2008&range_start=151 [1.10.2021].

722 Cynthia Jele zit. in Mpho Tshikhudo: »South African ›chick-lit‹ heads to the big screen«. In: *Mail & Guardian* (2.10.2015), https://web.archive.org/web/20151212060845/http://mg.co.za/article/2015-10-01-south-african-chick-lit-heads-for-the-film-industry/ [1.10.2021].

723 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 89f.

724 Rodwell Makombe: »Images of Woman and Her Search for Happiness in Cynthia Jele's *Happiness is a Four-Letter Word*«. In: *Tydskrif Vir Letterkunde* 55/1 (2018), S. 110-121, hier S. 111. https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.55i1.1552.

725 Gqola: »A Peculiar Place for a Feminist?« (2016), S. 123.

726 Ebd.

727 Diese Bewertung verwundert in Bezug auf Angela Makholwa, da gerade ihr Roman *The 30th Candle* (2009) als *chick lit* vermarktet (vgl. das schuhlastige Buchcover der *Pan-Macmillan*-Ausgabe aus dem Jahr 2009) und auch rezipiert wurde. Vgl. Kap. 3.1.4.2, S. 342 in dieser Arbeit.

sich vornehmlich auf geschlechtsspezifische Gewalt und die Ausbeutung von Frauen* in der häuslichen Sphäre konzentrieren würden, so Pumela Dieno Gqola, habe Jele erkannt, »that some women in South Africa have transitioned from the drudgery of domestic exploitation to the public sphere which for a long time[,] has been a preserve of men«.[728] Es stehen wie in *Waiting to Exhale* vier Schwarze, beruflich erfolgreiche Frauen* – die Buchhalterin und angehende Juniorpartnerin Nandi, die Menschenrechtsanwältin Princess, die Lehrerin Tumi und die Besitzerin einer Schuhboutique und Leiterin eines Waisenhauses Zaza – im Fokus, aus deren Perspektive die Geschichte abwechselnd erzählt wird. Sie sind alle um die 30 Jahre alt und leben in unterschiedlichen heterosexuellen Beziehungsformen, ohne dabei jedoch ökonomisch komplett von ihren Partnern abhängig zu sein. Da keine der Hauptcharaktere alleinstehend ist, wird das *chick-lit*-typische Dating von Beziehungs- und Eheproblemen abgelöst; eine Verschiebung, die in Form von Subgenres wie *bride* oder *mum lit* auch in der angloamerikanischen *chick lit* häufig zu finden ist. Der Fokus liegt, den Genrekonventionen gemäß, auf der privaten wie auch beruflichen Entwicklung der Protagonistinnen, wobei der »socially created battle between black womanhood and white womanhood over the mantle of beauty and worthiness«,[729] den Guerrero am Beispiel von McMillans Roman als zentrales Unterscheidungskriterium zur *weißen chick lit* ausmachte, auch bei Jele mitschwingt. Das stellt in Anbetracht der noch nicht lange zurückliegenden Apartheid in Südafrika, in dessen Hauptstadt Johannesburg der Roman größtenteils spielt, keine überraschende Konstellation dar. Dass die Apartheid selbst nur in Form einiger Randbemerkungen über das verhasste *Coloured*-Label,[730] Nelson Mandela[731] und die Praktik des Landraubs[732] Eingang fand, kann den Konventionen des Genres zugeschrieben werden, wonach große politische Botschaften ausgeblendet bleiben. Dahingegen taucht die pejorative und von den Erzählerinnen an keiner Stelle explizit mit der Apartheid in Verbindung gebrachte Zuschreibung, sich wie eine *weiße* Frau* zu verhalten, des Öfteren auf. Tumi wird eines Morgens von einer jungen Frau*, Nomkhosi, besucht, die sie als »striking, not pretty – rather a ›mooi van ver‹« (H 30) – eine nur aus der Ferne Schöne – schildert. Für die Beschreibung dieser Person, die Tumi gesteht, von ihrem Ehemann ein Kind zu erwarten, wurde sicher nicht zufällig das für viele Schwarze Südafrikaner*innen negativ behaftete Afrikaans – die Sprache der *weißen* Kolonisator*innen und der Apartheid – verwendet. Nomkhosi, so heißt es weiter, »was what most black men considered attractive: with a fair complexion, slender, with long, silky hair extensions and patterned acrylic nails – something she, Tumi, found tasteless, tacky« (H 30). Dieses Attraktivitätsempfinden der meisten Schwarzen Männer* ist Tumi zufolge eng an einem *weißen* Schönheitsideal orientiert, das sie ablehnt.

728 Makombe: »Images of Woman and Her Search for Happiness« (2018), S. 111.

729 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 93.

730 Sonja, die Sekretärin in Nandis Firma, verachtet das »coloured«-Label, »that followed her all her life« zutiefst, und freut sich, als sie in New York mit »fat black ass« beschimpft wird (H 49).

731 Als Princess darüber nachdenkt, was sie tun würde, wenn sie schwanger wäre, merkt sie an: »Not all great things that happen are the results of diligent planning. Tata Mandela hadn't planned on going to prison for twenty-odd years, yet things turned out pretty well for him and his dream.« (H 140) – *Tata* heißt auf Xhosa »Vater« und ist in Südafrika eine beliebte Bezeichnung für Mandela.

732 Bongani, der Geschäftsmann, mit dem Zaza eine Affäre hat, erzählt, dass seine Familie großes Glück gehabt habe, dass ihnen ihr Land nicht von den *Weißen* weggenommen wurde (H 271).

Tumi blickt auf diese jüngere Generation südafrikanischer Frauen* in ihren frühen Zwanzigern, die solch einem Ideal nacheifern und die sie als skrupellos und unemanzipiert beschreibt (H 108f.), ähnlich abfällig hinab wie einige der Charaktere in *Waiting to Exhale* auf jene *weißen* Frauen*, die ihnen drohen, ihre Schwarzen Männer* wegzunehmen. Tumis Freundin Nandi zieht hingegen primär die Männer* zur Verantwortung, »for flashing their wealth from empowerment deals and whatnot and enticing young women. I imagine it's not easy for these girls to say no to money for weaves and Guess handbags in exchange for the occasional bump and grind« (H 108). Diese Aussage spielt darauf an, dass im Post-Apartheid-Südafrika u.a. durch die Maßnahmen im Zuge des BEE (vgl. Kap. 3.1.4.2, S. 335), viele Schwarze Männer* schnell reich geworden sind und es für viele Schwarze junge Frauen* offenbar eine attraktivere und/oder realistischere Option darstellt, sich etwas von deren Reichtum zu sichern, als sich diesen selbst zu beschaffen. Am Beispiel der Buchhaltungs- und Auditierungsfirma, in der Nandi arbeitet, wird deutlich, dass die Umverteilungsmaßnahmen im Post-Apartheid-Südafrika auch Frauen* zugutekamen. Nandi kann sich noch an die Zeit erinnern, als »the female head count was less than six and middle-aged white males ruled the office, when every woman's name was Tjerrie« (H 48f.) – letztere eine südafrikanische, insbesondere im Afrikaans gebräuchliche Slangbezeichnung für »Freundin« bzw. »Baby«, die an bestimmte Verwendungsweisen des englischen *chick* erinnert und in einem Arbeitskontext auf mangelnden Respekt vor weiblichen* Kolleginnen schließen lässt.[733] Obgleich diese Zeit, spätestens seit ihre Firma einen BEE-Deal abschließen konnte, der Vergangenheit anzugehören scheint, legt Nandis Aussage: »[i]t's different now, brothers and sisters are representing at higher levels – well, sort of« (H 133), nahe, dass die theoretisch angestrebte Genderparität in gehobenen Positionen noch nicht erreicht ist. Nandi selbst, der eine Beförderung zur Juniorpartnerin bevorsteht, betont, dass sie aufgrund ihres Engagements und Fleißes bald bei den »big boys« mitspielen werde und nicht infolge eines »political balancing act, all that right skin colour and gender drivel« (H 46). Es entsteht insgesamt der Eindruck, dass in Toppositionen sehr oft *weiße* Männer* im mittleren Alter durch Schwarze Männer* im mittleren Alter ersetzt wurden. Zudem scheint es für Männer* völlig akzeptabel zu sein, aufgrund ihrer Hautfarbe von solchen Deals zu profitieren, während Frauen*, die aufgrund ihrer Hautfarbe und ihres Geschlechts eine berufliche Position erlangen, schnell ihre Qualifikation abgesprochen wird. Es ist denn auch im gesamten Roman immer nur von Männern* als den großen BEE-Profiteuren – »the country's club of overnight black millionaires« (H 153) – und von Frauen* als deren Gattinnen und/oder Liebhaberinnen die Rede. Geradezu idealtypisch dargestellt wird diese Konstellation anhand der Figuren Bheki und Zaza. Bheki hatte mithilfe einiger BEE-Deals das Unternehmen seiner Familie in ein Imperium verwandelt: »one of the country's top black-owned commercial property development companies« (H 69). Zaza gilt als seine »trophy wife« (H 67), da sie als junge, attraktive, zwar berufstätige, aber weder sonderlich gebildete noch begüterte Frau* mit ihm einen deutlich älteren, unscheinbaren, aber schwerreichen Mann* geheiratet hat. Zaza entspricht Nandis Beschreibung zufolge – ebenso wie Nomkhosi in der Beschreibung Tumis – einem an *weißen* Frauen* orientierten Schönheitsideal: »Tall and rail thin from diet pills and starvation, [...] gla-

733 Vgl. [Baby V.]: »tjerrie«. In: *Urban Dictionary* (6.6.2007), https://web.archive.org/web/20201016120843/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=tjerrie [1.10.2021].

morous and self-assured. Her light, flawless complexion glowed […]. A bona fide femme fatale; women wanted to be like her, men wished she was theirs« (H 74). Die vierte Protagonistin, Princess, wird aufgrund ihrer Arbeit für die Women's Rights Law Clinic von Männern* hingegen eher als »family breaker and a tight-ass feminist« (H 42) wahrgenommen. Sie tritt über weite Teile der Romanhandlung als Zazas Antagonistin auf und verkörpert mit ihrem »low-maintenance, ready-to-go look« (H 43) auch optisch deren Gegenbild. So verabscheut sie nicht nur Kleider, sondern trägt auch ihr Haar in einem »chizkop«[734] (H 11), weil sie der Meinung ist, dass sie sich in ihrer Jugend genug »with those scalp-burning chemicals and unbearably itchy weaves« (ebd.) gequält habe, um einen europäischen, *weißen* Haartyp nachzuahmen.

Solche Zuschreibungen an der Schnittstelle von Weiblichkeit* und *race* erfahren außerhalb des Freundeskreises der Protagonistinnen nochmals eine völlig andere Bewertung. So schätzt Thembi, die vom Land stammende, wenig gebildete Cousine von Zazas Mann*, die bei ihnen den Haushalt führt und sich um ihre Kinder kümmert, emanzipierte Frauen* gering, die sowohl romantische Liebe und Familienglück als auch eine eigene Karriere anstreben. In ihren Augen stellt Zaza aufgrund ihrer Berufstätigkeit eine moderne Frau* dar: »I don't understand you modern women. You have everything – rich husbands, beautiful children, big houses, fancy cars – and yet you're never satisfied. You want more.« (H 191) Die Verknüpfung dieses in anglo-amerikanischer *chick lit* sehr präsenten, (post-)feministischen Ideals (*having it all*; vgl. Kap. 2.1, S. 127) mit Weißsein wird an einer Stelle besonders deutlich, wenn Tumi über die mögliche Reaktion ihrer Mutter auf die Nachricht nachdenkt, dass sie ihren untreuen Ehemann hinausgeworfen habe: »You threw a man out of his own house? Modimo, what nonsense is this, my child? Who gave you this idea? I don't care what marital troubles you're going through, but chasing a man out of his own house doesn't solve anything. Whose culture are you practising, huh? Are you a white woman now?« (H 247)

Während Tumi davon ausgeht, dass ihre Mutter sie aufgrund ihres zu emanzipierten Verhaltens als *weiß* beschimpfen könnte, rückt ihre Freundin Princess sie gegen Ende der Handlung aufgrund ihrer mangelnden Emanzipiertheit in die Nähe jener jüngeren Generation südafrikanischer Frauen*, die Tumi zu einem früheren Zeitpunkt am Beispiel der hellen, schlanken, lang- und glatthaarigen Nomkhosi als »crying shame« (H 108) bezeichnet hatte. Ausschlaggebend dafür ist Tumis Entschluss, ihrer Ehe mit dem notorisch untreuen Tshepo noch eine Chance zu geben. Princess hält ihr vor, dass sie genau jenes naive Verhalten an den Tag lege, »that makes men think they can crap all over us« (H 283). Die Kombination von Weißsein und Frausein scheint für Charaktere unterschiedlicher Generationen und Schichten unterschiedliche Konnotationen zu bergen. Während in der Generation der Protagonistinnen Vorurteile gegenüber jungen Frauen* bestehen, die sich unterwürfig verhalten und optisch an *weißen* Schönheitsidealen orientieren, scheinen sowohl ärmere und wenig gebildete als auch ältere Frauen* jegliche Form von emanzipiertem Verhalten mit einer Nachahmung *weißer* Frauen* gleichzusetzen. *Weiße* Weiblichkeit* stellt offenbar ein relativ flexibles Stigma dar, das von Schwarzen südafrikanischen Frauen* für

734 Das ist Township-Slang für eine Person mit abrasierten bzw. sehr kurzen Haaren. Vgl. o.A.: »A Handy Guide to Speaking South African«. In: *Banana Newsline* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201016164553/https://bananewsline.wordpress.com/about/a-handy-guide-to-speaking-south-african/ [1.10.2021].

Schwarze südafrikanische Frauen* verwendet wird, sobald diese in irgendeiner Form von einem bestimmten, ihrem Empfinden nach ›richtigen‹ Frauenbild abweichen. Das führt im Falle von Tumi und Zaza zu der etwas paradox anmutenden Situation, dass beide sowohl aufgrund ihrer Subordination (die alles vergebende Ehefrau bzw. die Trophäenfrau*) als auch aufgrund ihrer emanzipatorischen Verhaltensweisen (die Frau*, die ihren Mann* hinauswirft bzw. die Karriere macht) in die Nähe negativer Konzeptionen *weißer* Weiblichkeit* gerückt werden – je nachdem von welcher Seite die Bewertung erfolgt.

Neben den für Schwarze südafrikanische Frauen* zweischneidigen *Affirmative-action*-Maßnahmen und der Stigmatisierung *weißer* Weiblichkeit* wird auch Rassismus gegenüber Schwarzen Afrikaner*innen aus anderen Ländern thematisiert. Leo, der Lebensgefährte von Princess, stammt aus Simbabwe und konnte sich in Südafrika als Künstler etablieren. Er wirkt auf Princess zunehmend abwesend und unfokussiert. Als zwei Männer*, deren Akzent Princess als »thick, menacing and distinctly West African. Nigeria?« (H 24), einordnet, Leo in ihrer Wohnung bedrohen und Geld von ihm erpressen, hegt sie den Verdacht, dass er ein Drogenproblem hat. Aus einem Gespräch mit ihren Freundinnen geht hervor, dass diese ihm gegenüber immer schon Vorbehalte gehegt hatten, was Princess u.a. auf seine Herkunft zurückführt (vgl. H 171). Kurz nach seinem Heiratsantrag und noch bevor sie ihm von ihrer Schwangerschaft erzählen kann, verschwindet er und lässt sämtliche Wertgegenstände aus Princess' Wohnung mitgehen. Monate später wird sie verständigt, dass er bewusstlos und mit einer signifikanten Menge Kokain im Blut vor einem Krankenhaus aufgefunden wurde. Ein Kommentator auf Goodreads hat seine Enttäuschung über die negative Zeichnung Leos kundgetan: »I thought the author will put him in a better light as to make people see foreigners as good and not as evildoers.«[735] Genau so, als Bösewicht, stellt ihn schließlich auch die zuständige Krankenschwester im Roman dar: »We see a lot like him here. Foreigners. These people make my skin crawl. I mean, they come here with their bad habits and get innocent people involved in their drug business. I think it's time the government gets rid of them, sends all of them packing, back to wherever they came from.« (H 276).

Aus Princess' Charakterzeichnung und der Unterstützung, die sie Leo zusichert, geht zwar hervor, dass sie diese Meinung nicht teilt; beim Überfall in ihrer Wohnung, als sie den westafrikanischen Akzent der Eindringlinge sofort mit Nigeria in Verbindung gebracht hatte, reagierte sie jedoch selbst vorschnell. Dass sie eine ihr unverständliche Aussage von einem der Männer* als »followed by a loud click of his tongue« (H 25) beschreibt – Klicklaute werden hauptsächlich in afrikanischen Khoisan- und Bantu-Sprachen verwendet, die im südlicheren Afrika, nicht jedoch in Nigeria verbreitet sind –, lässt darauf schließen, dass sie sich des in Südafrika verbreiteten Stereotyps des kriminellen Nigerianers bedient.[736] Auch Thembi, Zazas Haushälterin, äußert sich negativ über ein Nachbarland. Ihrer Meinung nach ändern sich die Nachrichten in Südafrika nie: »fiasco leadership, crime, corruption, service delivery protests and

---

735 Elliot Mogosi: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word [1.10.2021].

736 Vgl. Pumza Fihlani/Emmeka Uhanna: »Xenophobia in South Africa: ›We Nigerians are not all criminals‹«. In: *BBC* (1.3.2017), https://web.archive.org/web/20201016130941/https://www.bbc.com/news/world-africa-39119955 [1.10.2021].

Zimbabwe« (H 65). Da Simbabwe in einer Reihe mit relativ konstanten gesellschaftspolitischen Problemen – zudem recht prominent, an letzter Stelle – aufgezählt wird, ist anzunehmen, dass es *totum pro parte* für seine zahlreichen, teils ›illegalen‹ Emigrant*innen steht. Als einer von diesen kam auch Leo nach Südafrika (vgl. H 41f.) und hat Princess erst mit der Welt afrikanischer Migrant*innen – »a world that was just around the corner from hers but one she had so often overlooked« (H 89) – in Berührung gebracht.

Dass es sich bei dieser Berührung mehr um einen Zufall – ermöglicht durch das klassenübergreifende Feld der Kunst – als um eine Selbstverständlichkeit handelte, verdeutlicht der gehobene, kosmopolitische Lebensstil der Protagonistinnen. Die After-Work-Drinks und Dinners in teuren und hippen Lokalen wie dem »[t]rendy and contemporary Soya Restaurant and Bar« (H 73) und »The Mel Restaurant, [...] the new hotspot for those living the promised life« (H 167), Ausstellungseröffnungen in »arty Melville« (H 43), oder auch die dekadente Hochzeitstortenverkostung mit Champagnerbegleitung (vgl. H 204f.) erinnern stark an *Sex and the City*; ebenso die häufige Nennung von Markennamen wie Hugo Boss, Chanel, Prada, Fendi, Carducci, Gucci usw. und dass Zaza eine exklusive Schuhboutique besitzt, für die sie um die halbe Welt – Frankreich, Italien, Brasilien, Hong Kong und Singapur – reist, »to get a feel for the industry« (H 151). Neben diesen urban geprägten Lebenswelten, die sich innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsschicht in sehr vielen Ländern ähneln, spielen für die den zwei größten Volksgruppen – Zulu und Sotho – angehörenden Protagonistinnen auch afrikanische Traditionen eine wichtige Rolle; so beispielsweise die Entrichtung des Brautpreises »lobola« (H 30, 71) oder der Geldstrafe bzw. Schadensersatzleistung »inhlawulo« (H 200), welche Tumis Ehemann, Bheki, an Nomkhosi, die von ihm ein außereheliches Kind erwartet, zu entrichten hat. Der spezifische kulturelle Kontext wird darüber hinaus durch die von den Figuren praktizierte Multilingualität aufgerufen. Der auf Englisch verfasste Roman ist durchzogen mit Einsprengseln anderer südafrikanischer Sprachen, insbesondere Zulu,[737] aber auch Afrikaans,[738] Sotho[739] und diversen, oft in mehreren afrikanischen Sprachen verwendeten Slangausdrücken.[740]

737 Das betrifft vor allem familiäre Anredeformen wie »mzala« (H 65, 188ff., dt. »Cousin*e«) oder auch in emotionaleren Konversationen verwendete Ausdrücke wie »Hhayi« (H 12, 14, 83, 171, 189, 191, dt. »Nein«); seltener auch ganze Sätze und Sprichwörter wie »Imali iya emalini« (H 69, dt. »Geld geht auf Geld«) oder »Balala bephenduka!« (H 131, dt. »Sie weinten und bereuten«); Übersetzung S.F.

738 Neben dem bereits genannten »mooi van ver« (H 30, dt. »schön aus der Ferne«) sind weitere Beispiele; »Ek is jammer« (H 51, dt. »Es tut mir leid«) oder auch »doek« (H 129, dt. »Tuch«), eine Bezeichnung für ein Kopftuch, das im südlichen Afrika häufig von Frauen* getragen wird; Übersetzung S.F.

739 Das betrifft bspw. die Begrüßung »Dumela« (H 129, dt. »Hallo«) oder den Ausruf »modimo« (H 28, 260, dt. »Gott«); Übersetzung S.F.

740 Neben dem bereits angeführten »tjerrie« (H 49) für »Freundin, Baby« redet bspw. Nomkhosi, als sie Tumi gesteht, eine Affäre mit ihrem Ehemann gehabt zu haben, diese mit »sisi« (H 34, sowohl in Xhosa als auch in Zulu »Schwester«) an. »Sisi« (H 142) wird auch von der Kassiererin im Lebensmittelladen für Princess verwendet, als diese beim Kauf eines Schwangerschaftstests mit ihr ins Gespräch kommt. »Schwester« zeigt in beiden Fällen kein Verwandtschaftsverhältnis an, sondern wird unter nicht näher bekannten Frauen* als Anredeform verwendet. Ein weiteres Beispiel für Slang wäre »chomi« (H 10, 59, 60, 79, 80, 85, 86, 110, 175, 288 et passim, von »chum« für dt. »Freund*in/Kumpel« im britischen Englisch), mit dem sich Tumi und Nandi häufig anreden; Übersetzung S.F. Vgl. auch o.A.: »A Handy Guide to Speaking South African« (o.D.).

Dieser Umstand verleiht der auf dem Buchcover abgedruckten Versprechung Lebo Mashiles, dass »[r]eading this book is like eavesdropping on a heart-to-heart conversation between stylish sistas stitting next to you at a restaurant« (H, Cover), auch eine wörtliche Bedeutung; schließlich ist es nicht unüblich, dass Ausdrücke in anderen südafrikanischen Sprachen und Slang miteinfließen, wenn von der städtischen südafrikanischen Mittelschicht Englisch gesprochen wird.[741]

Die sprachlichen Hinweise auf die jeweiligen kulturellen und ethnischen Hintergründe der Protagonistinnen werden durch Rückblicke in deren Jugend ergänzt, die gerade Princess und Zaza in einem Umfeld verbrachten, das stark von ihrem gehobenen Lebensstandard im Erwachsenenalter abwich. Ihre Erfahrungen von Gewalt und Alkoholismus in der Familie stellen zwar keine vordergründigen Themen des Romans dar, bieten jedoch eine zusätzliche Ebene an, um die Werdegänge der privilegierten Protagonistinnen – Princess ist Menschenrechtsanwältin und Zaza leitet ein Waisenhaus – besser verstehen zu können. Trotz starkem Fokus auf deren Privatleben und Karrieren scheint ihnen doch bewusst zu sein, dass – wie Tumi unter Anführung der hohen Wahrscheinlichkeit von Verkehrsunfällen, Raubüberfällen, Autodiebstählen und AIDS feststellt – »[o]n a normal day in South Africa anything was possible« (H 28).

Da viele Rezensent*innen sich auf das feministische oder auch *woman*istische Potenzial[742] des Romans und damit auf die Kategorie Gender konzentrierten, blieben die zwar nebengeordneten, jedoch durchgängig präsenten Verschränkungen von Gender und *race*/Ethnizität außen vor. Während James Murua in seiner Besprechung den Schluss zieht, südafrikanische Frauen* wären »way too forgiving«[743] – Tumi verzeiht Tshepo seine Affäre und die beiden beginnen eine Paartherapie, Princess unterstützt Leo bei seinem Entzug –, begrüßt Rodwell Makombe den Fokus auf »forgiveness and reconciliation rather than militant confrontation of the sexes«[744] als Ausdruck eines afrikanischen *womanism*, den er einem liberalen und als aggressiv wahrgenommenen westlichen Feminismus gegenüberstellt. Es sind insgesamt jedoch keineswegs

741 Vgl. o.A.: »A Handy Guide to Speaking South African« (o.D.). Diese Selbstverständlichkeit wird auch auf der Ebene der Romanhandlung deutlich, da Wörter in anderen als der englischen Sprache nicht erklärt oder übersetzt werden. Sobald jedoch afrikanische Sprachen, die außerhalb Südafrikas gesprochen werden, vorkommen, wird markiert, dass die Protagonistinnen diese nicht verstehen. Das wird deutlich, als Princess den Akzent jener Männer*, die in ihre Wohnung eindringen, vage als westafrikanisch, möglicherweise nigerianisch deutet, jedoch nichts versteht, wenn sie in ihrer Sprache reden (vgl. H 24f.), oder wenn Leo, der aus Simbabwe stammt und Shona spricht, an einer Stelle »Ndinokuda« (H 179, dt. »Ich liebe dich«) zu Princess sagt, worauf sie lacht: »She thought he was cute when he spoke his language« (H 179).

742 Der Begriff *womanism* geht auf Alice Walker zurück. Sie führte ihn als Alternativbegriff zum »Feminismus« ein, der als *weiß* geprägt ausgewiesen wird. Der berühmteste Satz aus ihrer Beschreibung lautet »Womanist is to feminist as purple to lavender.« Alice Walker: »Womanist«. In: Dies.: *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose.* New York u.a.: Harcourt 1983, S. xi-xii, hier S. xii. Damit legt sie nahe, dass *womanism* etwas Allumfassenderes darstellt als Feminismus, Feminismus aber als Teil des *womanism* betrachtet werden kann. Vgl. ebd. Die Rezensent*innen von *Happiness* argumentierten jedoch mit einer spezifischen Form eines afrikanischen *womanism*, der auf Clenora Hudson-Weems *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves* (1993) zurückgeht und teilweise essentialistische Züge aufweist.

743 Murua: »Five things I learnt from ›Happiness is a four letter word‹« (2012).

744 Makombe: »Images of Woman and her Search for Happiness« (2018), S. 116.

nur die südafrikanischen Frauen* sehr vergebend, sondern auch die Männer*: Bheki vergibt Zaza ihre Affäre und Thomas stellt Nandi nach einer Episode mit ihrem Exfreund zumindest eine Wiederannäherung in Aussicht. Bei diesen Versöhnungen, die auf heftige Konfrontationen zwischen den Partner*innen folgten, handelt es sich zudem um relativ gemäßigte Happy Ends, die sich weder besonders gut als Beleg für einen Mangel an Feminismus eignen noch als Paradebeispiel für einen harmonischen afrikanischen *womanism*: Die verheirateten Paare (Tumi und Tshepo, Zaza und Bheki) lassen sich vorerst nicht scheiden, während die verlobten Paare (Princess und Leo, Nandi und Thomas) ihre Hochzeitspläne erst einmal auf Eis legen. Eine positive und für die Aufnahme des Buches durchaus repräsentative Bewertung, wie: »This South African chick-lit novel celebrates sisterhood, friendship, family and the complexities of relationships and desires«,[745] ist zwar nachvollziehbar, kann jedoch dahingehend relativiert werden, dass Beziehungen in *Happiness* keineswegs ausschließlich gefeiert werden; ein Umstand, den die meisten Rezensionen vernachlässigten. Nur eine*r von insgesamt 25 Kommentator*innen auf Goodreads hebt neben der Thematisierung von Freundschaft und Ehe auch das Vorkommen von »different forms of abuse«[746] hervor; ebenfalls nur eine*r von sechs Kommentator*innen auf Amazon merkt an, dass der Roman eine Sicht auf die Liebe eröffne, die »contrary to what usual ›chick lit‹ will tell you is not always romantic. People love each other, stay together or break-up and behave the way they do in romantic relationships for a multitude of reasons«.[747] Darüber hinaus bilden die Apartheid und insbesondere ihre Nachwirkungen hinsichtlich der Wahrnehmung unterschiedlicher Konzeptionen *weißer* und Schwarzer Weiblichkeit* bzw. damit einhergehender Vorurteile und Benachteiligungen eine subtile, aber nichtsdestotrotz durchgängig präsente Hintergrundfolie. Lynda Spencers Beobachtung in Bezug auf neuere ugandische und südafrikanische Literatur von Frauen*, dass »serious analysis reveals that popular texts are multifaceted, intricate, complex, and they reflect a critique of society«,[748] kann für Jeles Roman bestätigt werden. Der Titel *Happiness Is a Four-Letter Word* kommt rückblickend, und in Übereinstimmung mit dem Cover der Erstausgabe, einer ironischen Referenz auf jenes Versprechen näher, für das Frauenzeitschriften wie *True Love* (»all a woman needs«[749]) und Genres wie *chick lit (having it all)* einstehen, als einer Vorwegnahme seiner Erfüllung.

---

745 Vuvu Vena: »Chick lit that speaks of people you know«. In: *Mail & Guardian* (16.7.2010), https://web.archive.org/web/20100721085139/https://mg.co.za/article/2010-07-16-chick-lit-that-speaks-of-people-you-know [1.10.2021].

746 Sarah Makumbe: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (25.11.2017), https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word [1.10.2021].

747 [Reader 2307]: »The Pursuit of Happiness« [Kommentar]. In: *amazon.com* (12.5.2016), https://web.archive.org/web/20201017161131/https://www.amazon.com/Happiness-four-letter-word-Cynthia-Jele-ebook/dp/B00BW7F6B8 [1.10.2021].

748 Lynda Gichanda Spencer: *Writing Women in Uganda and South Africa: Emerging Writers from Post-repressive Regimes*. Thesis (PhD), Stellenbosch University 2014, S. 75, http://hdl.handle.net/10019.1/86251 [1.10.2021].

749 Der Slogan ist auf jeder Ausgabe von *True Love*, direkt unter dem Titel, abgedruckt.

3.1.4.4 Exkurs: afropolitane Literatur

Auch wenn den genannten Beispielen afrikanischer *chick lit/romance* allein aufgrund der gewählten Publikationssprache und ihrer meist digitalen Verfügbarkeit eine gewisse transnationale und, in eingeschränktem Ausmaß, sogar transkontinentale Zirkulation zugeschrieben werden kann, ist deren primäre Leser*innenschaft doch lokal bzw. regional. Übersetzungen in weitere Sprachen ebenso wie eine breite internationale Rezeption fehlen in der Regel komplett. Einer Welt-Frauen*-Literatur können allenfalls einzelne, besonders erfolgreiche Titel wie Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010) zugerechnet werden, wobei dessen über den Kontinent hinausgehende Zirkulation eher der Verfilmung als der literarischen Vorlage geschuldet ist.

Das heißt jedoch nicht, dass es zeitgenössische afrikanische Welt-Frauen*-Literatur nur im Sinne einer anglo-amerikanischen Erweiterung – einer *chick lit*, die nun auch Afrika erfasst hat – gibt, sondern vielmehr, dass sie nicht oder jedenfalls nicht primär im Bereich des *Chick-lit-romance*-Genres zu verorten ist. Sie wäre vielleicht sogar bei jener Autorin anzusetzen, deren Kurzgeschichte *The Thing around Your Neck* im Sammelband *This Is Not Chick Lit. Original Stories by America's Best Women Writers* (2006) erschienen ist (vgl. Kap. 3.1.4.1, S. 330). Heather Hewett bezeichnet Chimamanda Ngozi Adichie, die heute sowohl in den USA als auch in Nigeria lebt, nicht als amerikanische Autorin, sondern als eine der sichtbarsten Repräsentantinnen einer neuen afrikanischen Schriftstellerinnengeneration, die neue Wellen schlage, indem sie in ihren Texten »such issues as everyday life, domesticity, female desire, resilience, and globalization«[750] verhandle. Diese Themen würden mit dem »grand narrative of war, genocide, and victimology« brechen, »that has become the mainstay of books that eventually become popular in the West«.[751] Hewett führt die zunehmende Sichtbarkeit dieser neuen Generation afrikanischer Autor*innen auf die transnationalen Bemühungen feministischer Verlage zurück – als Beispiel nennt sie The Feminist Press, bei dem zwischen 2003 und 2009 die vierbändige Serie *Women Writing Africa* erschienen ist – und auf verschiedene nicht namentlich genannte Förderinitiativen in Afrika. Ein mögliches Beispiel stellen Schriftstellerinnenorganisationen wie die bereits genannte Femrite in Uganda dar, die lokale Schriftstellerinnen durch ihre vielfältigen Programme sowohl beim Schreiben als auch beim Publizieren unterstützen. Als weiteren begünstigenden Faktor für die Zirkulation der Werke afrikanischer Autorinnen nennt Hewett jene aus Afrika stammenden Autorinnen, die wie Adichie (auch) im westlichen Ausland leben und Zugang zu den dort angesiedelten Verlagshäusern und Institutionen haben.[752] In ihrem polarisierenden Essay *Bye-Bye, Babar* (2005) prägte Taiye Selasi für diese – ihre eigene – Generation afrikanischer Kosmopolit*innen, »[who] belong

750 Heather Hewett: »A New Generation of African Women Writers Make New Waves«. In: *Women News Network* (8.8.2010), https://web.archive.org/web/20201017123557/https://womennewsnetwork.net/2010/08/08/new-gen-africa-women-authors/ [1.10.2021]. Neben Adichies Kurzgeschichtensammlung *The Thing around Your Neck* (2009) – benannt nach der zuvor schon in *This Is Not Chick Lit* (2006) abgedruckten Kurzgeschichte – bespricht Hewett Adaobi Tricia Nwaubanis Roman *I Do not Come to You by Chance* (2009), Petina Gappahs Erzählband *An Elegy for Easterly* (2009) und die von Irene Staunton herausgegebene Anthologie *Women Writing Zimbabwe* (2008).

751 Bibi Bakare-Yusuf zit. in ebd.

752 Vgl. ebd.

to no single geography, but feel at home in many«[753], die Bezeichnung »Afropolitans«: »We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the world«.[754] Das Label sollte Sichtbarkeit abseits westlicher, pauschalisierender Vorstellungen von und Erwartungshaltungen an Menschen aus Afrika herstellen und einen neuen, positiven Gegenpol nicht nur zum ›dunklen Kontinent‹ anbieten, sondern auch zu lächerlichen Repräsentationen von Afrikaner*innen, wie sie im Comedygenre lange üblich waren.[755] Auch ging es ihr darum, über diesen Terminus ein Gefühl der Zugehörigkeit auszudrücken; zu all jenen, die sich weder ganz und gar als Afrikaner*innen oder Emigrant*innen sehen, zu sagen: »You are not isolated«, »You belong«.[756] Der Afropolitismus wird von Eva Rask Knudsen und Ulla Rahbek, den Autorinnen des Sammelbandes *In Search of the Afropolitan* (2016), folgendermaßen definiert:

> It is a mobile and decentered position that disavows earlier deeply hegemonic phases of modernity as it calls for a reorientation of ideas about Africa and African culture and identity. In the contemporary moment, the Afropolitan reaps recognition and empowerment from the opportunities that come from the radical changes in patterns of mobility, demography, and cultural and social organisation that globalisation processes have brought about.[757]

Die Betonung von Selbstermächtigung und neuen Möglichkeiten deutet bereits an, dass es sich beim Afropolitismus nicht um eine Lebensrealität vieler, sondern um die einer gebildeten Elite der afrikanischen (oberen) Mittelschicht handelt, die ihren kosmopolitischen Lebensstil nicht zuletzt ihren Eltern verdankt: »Where our parents sought safety in traditional professions like doctoring, lawyering, banking, engineering, we are branching into fields like media, politics, music, venture capital, design.«[758] Die Begriffe Afropolitan (als Personenbezeichnung) bzw. afropolitan (als Adjektiv), die Selasi nicht für bestimmte Berufsgruppen oder deren Erzeugnisse instrumentalisieren wollte – »I was not (and am not) interested in creating categories for creative out-

753 Selasi: »Bye-Bye Babar« (2005).

754 Ebd.

755 Vgl. ebd. Von einem dieser albernen Bilder, und zwar jenem, das Eddie Murphy alias Prince Akim im Film *Coming to America* (1988) verkörpert, wenn er einen vorbeilaufenden Elefanten mit »Hello Babar!« (nach dem Helden der bekannten Kinderbuchreihe) grüßt, verabschiedet Selasi sich im Titel ihres Essays *Bye Bye Babar* explizit. »This always bothered me«, so Selasi in einem Interview, »I watched this films [sic!] in the States where I was living in the 80'ies and 90'ies, but we would always go every year to Ghana were there are no elephants walking around and no one is saying hello babar! So bye bye babar was just reversing that, saying: No, that is not what Africa is nor is it what Africa has ever been. So it was ›bye bye babar‹ as saying ›farewell, outdated stereotypes‹.« Taiye Selasi zit. in Claudia Kramatschek: »Afropolitans in der Literatur. Weltbürger mit afrikanischen Wurzeln«. In: *SWR2* (16.4.2015), S. 1-13, hier S. 2. https://web.archive.org/web/20180210062108/https://www.swr.de/-/id=15195666/property=download/nid=660374/1kqg53e/swr2-wissen-20150416.pdf [1.10.2021].

756 Taiye Selasi: »A Statement by Taiye Selasi«. In: Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek (Hg.): *In Search of the Afropolitan: Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic African Literature*. London/New York: Rowman & Littlefield International 2016, S. 289-290, hier S. 289.

757 Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek: »Opening. In Search of the Afropolitan«. In: Dies. (Hg.): *In Search of the Afropolitan* (2016), S. 1-11, hier S. 1.

758 Selasi: »Bye-Bye Babar« (2005).

put«[759] –, setzten sich insbesondere für die zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufsteigende Riege afropolitischer Schriftsteller*innen durch.[760] Diese Entwicklung ist wenig verwunderlich, wenn bedacht wird, dass der Begriff von einer Autorin unter Bezugnahme auf eine weitere Autorin – Chimamanda Ngozi Adichie – eingeführt wurde.[761] Afropolitan hat sich nicht nur für Literat*innen, sondern auch für die von ihnen verfassten Texte durchgesetzt. Sigrid Löffler verglich in ihrem Buch über *Die neue Weltliteratur* (2014) beispielsweise »die jubelnde Proklamation stolzen Weltafrikanertums in Taiye Selasis Essay mit der Stimmung in ihren literarischen Erzähltexten«, weil »[n]arrative Prosa […] nun einmal abdunkelnde Differenzierungen [gestattet]«[762] und das euphorische Bild, das Selasi in ihrem Artikel gezeichnet hat, unterläuft. Ähnlich argumentieren Knudsen und Rahbek, die den/die Afropolitan als literarische Figur betrachten, die dabei hilft, »the rich complexities inherent in Afropolitan positions that theory glosses over too swiftly and that critics of the term overlook«,[763] offenzulegen. Eine dieser oft übersehenen Komplexitäten stellt laut Pamila Gupta und Ronit Frenkel »the feminist side of identity politics in the making« dar, die bei der Problematisierung dessen, »what Afropolitanism signifies«, helfen könnte – »suggesting perhaps that it may mean very different things to men and women in their everyday lives«.[764] Gupta und Frenkel haben in *Chick-lit in a time of African cosmopolitanism* (2019) den Afropolitismus mit afrikanischer *chick lit* in Verbindung gebracht und gezeigt, dass »the (gendered) persons, places and plots we care to write about are never stuck in one place (i.e. a nondescript ›Africa‹), but rather carry with them many mobilities, multiple versions of Africa«.[765] Diese Beobachtung eines afrikanischen Kosmopolitismus vielmehr als eines Afropolitismus im engeren Sinn trifft auch auf Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* zu, das, obgleich die gesamte Handlung in Südafrika spielt, Mobilitäten sowohl zwischen sozialen Schichten als auch zwischen Ländern, Ethnien, Kulturen und Sprachen thematisiert. Ein geradezu idealtypisches Beispiel für die Verbindung von Afropolitismus und *chick lit* bzw. vielmehr *chick flicks*/TV würde hingegen die bereits genannte Webserie *An African City* darstellen, die um fünf Heimkehrerinnen nach Ghana kreist.

Auch wenn sich der Terminus A/afropolitan nicht auf das Medium Literatur beschränken lässt, zeigen neuere Publikationen wie *An Afropolitan Literary Aesthetics?*

---

759 Selasi: »A Statement by Taiye Selasi«, S. 290.

760 Autor*innen, deren Namen häufig in Zusammenhang mit dem Label Afropolitan(s) auftauchen, sind neben Adichie und Selasi (hier in alphabetischer Reihenfolge): NoViolet Bulawayo, Teju Cole, Dinaw Mengestu, Nadifa Mohamed, Yvonne Owuor, Sefi Atta, Helen Oyeyemi u.v.m.

761 Selasi schreibt: »Artists such as Keziah Jones, Trace founder and editor Claude Gruzintsky, architect David Adjaye, novelist Chimamanda Achidie [sic!] – all exemplify what Gruzintsky calls the ›21st century African.‹« Selasi: »Bye-Bye Babar« (2005).

762 Sigrid Löffler: *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler.* München: C.H. Beck 2014, S. 84f.

763 Knudsen/Rahbek: »Opening« (2016), S. 4.

764 Gupta/Frenkel: »Chick-lit in a time of African cosmopolitanism« (2019), S. 127f.

765 Ebd., S. 128.

(2017)[766] und der Band *Afropolitan Literature as World Literature* (2020),[767] dass er für die Literaturwissenschaft »as part of an intercontinental global phenomenon«[768] eine produktive theoretisch-methodische wie auch thematische Schnittstelle anbietet. Womöglich müsste beim Afropolitismus sogar vielmehr von einem transkontinentalen Phänomen gesprochen werden, da es seinen Ausgang weder ausschließlich im ›Westen‹ noch ausschließlich in Afrika genommen, sondern sich gerade aus dieser hybriden Zwischenposition heraus entwickelt hat.

3.2 Collage: *the global chick*

> »[C]ollage […] stages nonhierarchical encounters between works from different parts of the world that are not conventionally read or viewed together to see what insights such juxtapositions might produce.« (F 516)

Die Literaturphänomene aus Indonesien, China, der arabischen Welt und Afrika, die im letzten Teil nacheinander diskutiert und in exemplarischen Einzelfallstudien mit der anglo-amerikanischen *chick lit* verglichen wurden, sind bislang noch nicht näher miteinander in Verbindung gebracht worden. Der gemeinsame Nenner, der sie hier zusammengeführt hat, ist die *chick lit* bzw. dass sie alle zu einem bestimmten Zeitpunkt mit diesem Label belegt worden sind. Dies zeugt einerseits von dem großen Bekanntheitsgrad der *chick lit*, andererseits aber auch von einer gewissen Zirkulation der jeweiligen mit ihr in Zusammenhang gebrachten Texte. Die dieser Zirkulation gewidmeten Kapitel verfuhren insofern hierarchisch, als jedes Fallbeispiel der *chick lit* einzeln begegnete, wodurch dem anglo-amerikanischen Phänomen eine hervorgehobene und übergeordnete Position eingeräumt wurde. Demgegenüber werden nun die zuvor einzeln besprochenen Welt-Frauen*-Literaturen nebeneinandergestellt, um daraus Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen ebendiesen ableiten zu können und, in einem allgemeineren Sinne, auch Tendenzen, die das alle verbindende geschlechtsmarkierte Labeling betreffen.

Die *sastra wangi* (dt. »duftende« oder »parfümierte Literatur«) wurde erstmals 2003 und in der Folge mehrfach als eine Art indonesische *chick lit* beschrieben, wobei im anglo-amerikanischen Raum insbesondere Ayu Utamis Roman *Saman* (1998) – der erste *Sastra-wangi*-Titel, der 2005 auf Englisch erschien – als solche vermarktet wurde. Der auf dem düsteren Cover der indonesischen Erstausgabe angedeutete katholische Priester und spätere Freiheitskämpfer Saman wich auf der englischsprachigen Publikation einer jungen Frau*, die in einer von der Abendsonne golden beleuchteten Großstadtkulisse auf einer Parkbank im Central Park sitzt (vgl. Abb. 7a u. d, S. 233). Auch die Beschreibung auf dem Klappentext lenkte die Aufmerksamkeit stärker auf die vier

766 Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek: »An Afropolitan Literary Aesthetics? Afropolitan Style and Tropes in Recent Diasporic African Fiction«. In: *European Journal of English Studies* 21/2 (2017), S. 115-128. https://doi.org/10.1080/13825577.2017.1344473.

767 James Hodapp (Hg.): *Afropolitan Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2020.

768 Knudsen/Rahbek: »Opening« (2016), S. 5.

Protagonistinnen – das für die Urtexte der *chick lit* typische Quartett – als auf den (Haupt-)Erzähler und Titelhelden Saman.

Bei den chinesischen *meinü zuojia* (dt. »schöne Schriftstellerinnen«) war der Vergleich mit der *chick lit* noch stärker auf eine bestimmte Autorin, Wei Hui, und ihren Roman *Shanghai baobei* (1999) fokussiert. Bereits 2001 ins Englische übersetzt, wurde dieser jedoch weder terminologisch noch optisch als *chick lit*, sondern vielmehr als in China verb(r)annter semiautobiographischer Skandalroman beworben, den auffallend oft – und nicht nur in den englischen Ausgaben – Porträts der Autorin selbst schmückten (vgl. Abb. 9a u. b, S. 273). Die ausführlichste und expliziteste Zusammenführung von *Shanghai baobei* und *chick lit* stammte in diesem Fall nicht von Verlagen oder der Literaturkritik, sondern von einer Professorin für Englisch, Eva Chen, die Wei Huis Roman unter Übergehung zahlreicher Details – wie, dass er nicht um eine Gruppe von Freundinnen kreist und die Protagonistin Coco weder alleinstehend noch finanziell unabhängig ist – als chinesische Version von *Sex and the City* auswies.

Den Autorinnen von *Saman* und *Shanghai baobei* ist gemeinsam, dass sie in ihrem Produktionskontext, im Indonesien und China der späten 1990er Jahre, als Tabubrecherinnen und Pionierinnen neuer literarischer Phänomene – einer Art neuer Frauenliteratur – wahrgenommen wurden. Diese sind mit eigenen Labels – *sastra wangi* und *meinü zuojia* – belegt worden und können insofern mit der *chick lit* verglichen werden, als ihnen bis zu einem gewissen Grad ähnliche Sexualisierungs- und Infantilisierungsmechanismen eingeschrieben sind: Der Duft *(wangi)* und die Schönheit *(meinü)* verweisen, wenn auch nicht ganz so direkt wie *chick*, sowohl auf das Geschlecht als auch auf die Jugend der Autorinnen – jene zwei Charakteristika, die auch in der nationalen Rezeption hervorgehoben wurden und die mitunter von brisanteren Inhalten wie staatlicher Korruption (vgl. *Saman*) und nationalen Minderwertigkeitskomplexen (vgl. *Shanghai baobei*) ablenken sollten. Ähnlich wie beim Wörtchen *chick*, dem im zweiten Teil dieser Arbeit (vgl. Kap. 2.1.1.1) eine Reihe von Bedeutungsverschiebungen – vom Kosenamen für Kinder über die abwertende Bezeichnung für junge Frauen* bis hin zur ermächtigenden Eigenbezeichnung – nachgewiesen werden konnten, handelt es sich auch bei *wangi* und *meinü* um ambivalente Begriffe mit einer je spezifischen kulturellen Verankerung. Ihr Bedeutungsgehalt oszilliert seit jeher zwischen duftender, schöner – gefälliger – Weiblichkeit* und deren dunkler Seite, der Gefährdung nicht nur von Männern*, sondern der ganzen Nation. Mit der *femme fragile* und *femme fatale* vergleichbare Archetypen treffen bereits in den legendären vier Schönheiten *(si da meinü)* zusammen und, deutlich später, in der modernen oder neuen Frau* *(xin nüxing)* im China der 1920/1930er Jahre. Dasselbe trifft auf die rasend gewordenen Frauen* altjavanischer *(Kakawin Bharata Yudha)* und malaiischer Texte *(hikayats)* zu sowie auf die widersprüchlichen Erinnerungskulturen bezogen auf die ›duftende‹ indonesische Nationalheldin Kartini oder die kommunistischen *Gerwani*-Frauen*, die 1965 in Lubang Buaya den duftenden Blumentanz *(Tarian Bunga Harum)* vorführten und in der Folge hochrangige Generäle kastriert und ermordet haben sollen. Die den Begriffen *wangi* und *meinü* innewohnende Ambivalenz unterscheidet sich von jener der *chick*, die sich zwischen einem (neo-)konservativ-passiven und einem (post-)feministisch-aktiven Frauenbild bewegt, primär dadurch, dass sie ›Frau*‹ und ›Nation‹ unmittelbar aufeinander bezieht und in ihrem Scheitern oder Gelingen miteinander verknüpft.

Die entsprechenden Labels *sastra wangi* und *meinü zuojia* ähneln sich auch dahingehend, dass sie – im Gegensatz zum Terminus *chick lit* – die Literatur *(sastra)* bzw. Autor*innenschaft *(zuojia)* nicht abgekürzt oder verkleinert darstellen. Beim Erscheinen von *Saman* (1998) wurde zunächst aufgrund der Literarizität des Textes Ayu Utamis Autorinnenschaft angezweifelt, was anzeigte, dass einer jungen, schönen Frau* große Literatur nicht zugetraut wurde. Diese zunächst verweigerte Anerkennung ist Ayu und weiteren *Sastra-wangi*-Autorinnen durch die Verleihung zahlreicher (inter-)nationaler Literaturpreise und die Übersetzung ihrer Werke in weitere Sprachen aber schließlich zuteilgeworden – auch wenn diese parallel dazu der Unterhaltungsliteratur zugerechnet und insbesondere von islamischen Kritiker*innen als Pornographie gebrandmarkt wurden.

Die Gruppe der *meinü zuojia*, wenn auch nicht das Label selbst, wurde von namhaften männlichen* Kritikern in einer Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Zuo Jia* (1998, dt. »Literatur«) eingeführt. Obgleich die visuelle Repräsentation der post-1970er Autorinnen darin sehr viel Raum einnahm, wurden die Texte insgesamt als literarisch wertvoll beurteilt. Dieses Setting wechselte radikal, als im Jahr darauf der Erfolgszug von Wei Huis *Shanghai baobei* (1999) begann. Im Zuge des Plagiatsskandals mit der ebenfalls den *meinü zuojia* zugerechneten Autorin Mian Mian und dem nachfolgenden Verbot ihrer beider Werke verschob sich der Fokus immer weiter weg von der Literatur und deren Literarizität hin zur *meinü* (dt. »Schönheit«) – zunächst zu den (Selbst-)Vermarktungsstrategien der Autor*innen (»zu schön und medienpräsent, um auch qualitativ gut sein zu können«) und alsdann zu deren Dekadenz (»zu schön und gefährlich, um den Leser*innen und der Nation zugemutet werden zu können«).

Beide Labels, *sastra wangi* und *meinü zuojia*, etablierten sich – wie auch die *chick lit* – in den Jahren nach Erscheinen der ersten Texte (*Saman*, *Shanghai baobei*), auf die sie im Nachhinein übertragen wurden, und damit zu einem Zeitpunkt – in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren –, als die Genrebezeichnung *chick lit* weder in Indonesien noch in China in Verwendung war. Es kamen mit dem *Metropop* in Indonesien und der One-Night-Stand-Literatur in China erst einige Jahre nach Ausrufung der *sastra wangi* und *meinü zuojia* Genres auf, die der *chick lit* näherstanden und sich teilweise auch direkt, beispielsweise durch eine ähnliche Covergestaltung oder durch intertextuelle Verweise, auf diese bezogen. Dass bislang beide keine *Chick-lit*-Vergleiche, zumindest nicht von westlicher Seite, nach sich gezogen haben, kann auf die im Falle des *Metropop* nicht vorhandene und im Falle der One-Night-Stand-Literatur stark eingeschränkte internationale Zirkulation mangels Übersetzungen zurückgeführt werden.

Vergleiche zwischen zeitgenössischer arabischer Literatur von Frauen* und der anglo-amerikanischen *chick lit* bezogen sich von Anfang an nicht auf ein breiteres literarisches Phänomen oder Genre – obwohl solch ein Bezugspunkt über die ›verbotene Literatur‹ *(al-adab al-mal'ūn)*, den neuen saudischen Roman oder auch die ägyptischen Literaturbloggerinnen durchaus denkbar gewesen wäre –, sondern auf eine individuelle Autorin bzw. eines ihrer Bücher. Der Roman *Banat al-Riyadh* (2005) der saudischen Autorin Rajaa Alsanea wurde im Zuge seiner Veröffentlichung auf Englisch (*Girls of Riyadh*, 2007) zum arabischen *Chick-lit*-Prototypen und saudischen *Sex and the City* erklärt. Dabei kam eine duale Marketingstrategie zum Einsatz, in der sowohl das Verbot des Romans in Saudi-Arabien (vgl. *Shanghai baobei* in China) betont wurde als auch die Zugehörigkeit zum *Chick-lit*-Genre (vgl. die Covergestaltung der englischen Erstausgabe von *Saman*). Ähnlich wie bei Wei Hui, wenn auch weniger durch Porträts

auf den Buchcovern als durch die Medienberichterstattung, wurde außerdem eine Identifikation der Erzählerin mit der Autorin nahegelegt. Dadurch, dass Alsanea auf der englischen Ausgabe als (Mit-)Übersetzerin aufscheint, verstärkt sich das Narrativ eines unmittelbaren, authentischen ›Blicks hinter den Schleier‹ zusätzlich – eine Auslegung, der die Erstübersetzerin Marilyn Booth vehement widersprach, als sie dem Verlag (Penguin) und der Autorin öffentlich vorwarf, den Roman für ein westliches Publikum geglättet und an *Chick-lit*-Konventionen angepasst zu haben. Während im Falle der indonesischen *sastra wangi* und der Literatur der *meinü zuojia* bzw. deren ersten global zirkulierenden Romanen *Saman* und *Shanghai baobei* davon ausgegangen werden kann, dass ursprünglich weder von den Autorinnen noch von den Verlagen eine bewusste Adaption des *Chick-lit*-Genres intendiert war, verhält es sich beim deutlich später erschienenen Roman *Girls of Riyadh* etwas anders. Zum einen finden sich bereits im arabischen Original intertextuelle Verweise auf *Sex and the City* (die Serie), und die Verbindung zum anglo-amerikanischen Genre wurde schon in der Rezeption im arabischen Raum hergestellt. Zum anderen haben Alsanea und ihr Verlag durch die Überarbeitung der Übersetzung sehr wahrscheinlich daran mitgearbeitet, dass sich dieser Vergleich auch in der internationalen Rezeption etablieren konnte; eine Strategie, die den zahlreichen Übersetzungen des Romans nach zu urteilen – von denen immerhin 15 auf der englischen Vorlage basieren – zwar aufging, die aber gerade bei einem westlichen Publikum auch zum Bruch mit einer bestimmten Erwartungshaltung dem Genre gegenüber führte. Schließlich handelt es sich bei der verruchtesten Szene in *Girls of Riyadh* um eine, in der sich die Protagonistin Sadeem ihrem bereits rechtlich, wenn auch noch nicht zeremoniell verbundenen Ehemann in Dessous zeigt und mit ihm schläft, wobei Letzteres ganz der Vorstellungskraft der Leser*innen überlassen bleibt.

Die übertriebene Sexualisierung im Sprechen über die Literatur von Frauen* begegnet auch in afrikanischen Kontexten, wo beispielsweise die Autorin und Gründerin des ugandischen Schriftstellerinnenverbandes Femrite, Mary Karooro Okurut, von einem Literaturkritiker an die Spitze des Klubs der ›Vaginalisten‹ gesetzt wurde. Die Ausweisung einiger zeitgenössischer Werke von Frauen* als ›Sexliteratur‹ überschnitt sich, im Gegensatz zu den anderen Untersuchungsräumen, allerdings nicht mit der *chick lit*, wobei es hier zwischen dem Label und dem Genre zu unterscheiden gilt. Zwar weisen sowohl mehrere Publikationen von Femrite als auch die in Kenia beliebten Zeitungs- und Zeitschriftenbeilagen Ähnlichkeit mit dem *Chick-lit*-Genre auf, das Label scheint jedoch lange eher gemieden und in einem Fall (Adichies Kurzgeschichte in *This Is Not Chick Lit*) sogar explizit abgelehnt worden zu sein. Spätestens seit 2010 kann jedoch, und zwar mit noch größerer Bestimmtheit als in der arabischen Welt, von einer intentionalen Bezugnahme ausgegangen werden. Es wurden zunächst in Südafrika (Sapphire Press, Nollybooks) und dann auch in Kenia (DrumBeats) und Nigeria (Ankara Press) – ähnlich wie in den USA und in Großbritannien – eigene *Chick-lit-/Romance*-Imprints gegründet, in denen nach einer bestimmten Formel verfasste Liebesromane erschienen sind. Der Unterschied zum anglo-amerikanischen Raum bestand darin, dass nicht ein bestehendes, erfolgreiches literarisches Phänomen mit *chick lit* etikettiert und alsdann reproduziert wurde, sondern dass die Imprints mit der Intention gegründet wurden, ein bestimmtes Genre erst hervorzubringen. Der Fokus lag, ganz im Gegensatz zu den Beispielen aus Indonesien, China und Saudi-Arabien, nicht auf individuellen Autorinnen und Titeln, sondern auf der Etablierung lokaler Varianten

der *chick lit* bzw. *romance*, die sich sowohl optisch (z.B. wurden alle Buchcover eines Imprints nach demselben Muster gestaltet) als auch inhaltlich (z.B. war der Plot in den Einreichrichtlinien der Verlage sehr genau vorgegeben) ähnelten. Besonders deutlich wird dies anhand der Publikationen von Nollybooks, die komplett auf die Anführung der Autor*innennamen auf den Buchcovern verzichteten. Nicht nur wurden die Autorinnen von den Buchcovern, sondern auch der Sex aus den Büchern verbannt. Wenn in dieser Radikalität auch einzigartig, kann allen afrikanischen Imprints eine Tendenz zum Fokus auf die Marke – konstante, ähnlich konstruierte *Chick-lit-/Romance*-Publikationen – mehr als auf die Autorin wie auch zur Regulierung von Sexualität nachgesagt werden. Zwar waren in den Einreichrichtlinien von Sapphire Press, DrumBeats und Ankara Press intime Szenen erlaubt, jedoch sollten diese ausschließlich zwischen der Protagonistin und ihrem Mr. Right stattfinden, was eine Gemeinsamkeit mit *Banat al-Riyadh* darstellt, aber einen markanten Unterschied sowohl zur anglo-amerikanischen *chick lit* als auch zur indonesischen *sastra wangi* und zu den chinesischen *meinü zuojia*. Dennoch waren es nicht die Titel der afrikanischen *Chick-lit-/Romance*-Imprints, sondern vielmehr einzelne mit deren Formeln zumindest teilweise brechende Romane wie Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010), die als (süd-)afrikanische *chick lit* größere, transnationale Bekanntheit erlangten. Ein mit den anderen Fallbeispielen vergleichbarer Hype um die Person der Autorin oder gar eine Diskussion um den autobiographischen Gehalt ihres Romans ist jedoch nicht aufgekommen. An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass diese suggerierte, wenn auch meist nicht durch die Gattungsbezeichnung (in der Regel »Roman«) legitimierte Personalunion zwischen Erzählerin(/Protagonistin) und Autorin kein hervorstechendes Merkmal anglo-amerikanischer *chick lit* ist. Zwar zeichnet sich das Genre durch eine persönliche Erzählweise aus, oft auch in der ersten Person; die Übertragung auf die Autorinnen stellt, einmal abgesehen vom Subgenre der *chick nonfiction* (vgl. Kap. 2.2.1.2, S. 160), jedoch eher eine Seltenheit dar. Die Urtexte von Fielding und Bushnell bilden in diesem Punkt eine Ausnahme, was darauf zurückgeführt werden kann, dass beide aus Zeitungskolumnen hervorgingen, in denen die Aufrechterhaltung solch einer Personalunion beabsichtigt war. Die Ähnlichkeit der Cover von Wei Huis *Shanghai Baby* und Mian Mians *Candy* (vgl. Abb. 9, S. 273) mit jenen der *Chick-lit*-Urtexte, auf deren Erstausgaben sich ein Foto einer jungen Frau* findet (vgl. Abb. 4a u. b, S. 140), ist folglich weniger als peritextuelle Genrereferenz anzusehen denn als ein Anknüpfen an die Strategie, fiktionale Literatur von Frauen* als semiautobiographisch und – damit oft einhergehend – literarisch weniger wertvoll auszuweisen. In diesem Punkt, ebenso wie in Bezug auf die Überbetonung der sexuellen Komponente – das Wort »Pornographie« fiel häufig – ähneln die *sastra wangi*, *meinü zuojia* und, im Hinblick auf die Rezeption innerhalb des arabischen Raums, auch das saudische *Sex and the City* vielmehr einer *clit lit* (vgl. Kap. 2.2.2.2, S. 189) als einer *chick lit*. Oder, um nicht einem anachronistischen Vergleich Vorschub zu leisten: Die Rezeption von wesentlich später erschienenen ›westlichen‹ *Clit-lit*-Titeln wie Roches *Feuchtgebieten* (2008), Morans *How to Be a Woman* (2011) oder Dunhams *Not That Kind of Girl* (2014) erinnert stärker an jene von *Saman* (1998), *Shanghai baobei* (1999), *Banat al-Riyadh* (2005) oder auch von afrikanischer ›Sexliteratur‹ wie Okuruts *The Official Wife* (2003) als diese an die anglo-amerikanische *chick lit*.

Insgesamt weisen die afrikanischen *Chick-lit*-Beispiele die größte Ähnlichkeit mit dem anglo-amerikanischen Genre/Label auf: die Imprints – insbesondere Sapphire Press, Nollybooks und DrumBeats – vor allem in Bezug auf den strategischen Einsatz

von *chick lit* als einem Literaturlabel; der besprochene Primärtext *Happiness Is a Four-Letter Word* hingegen auch inhaltlich. Neben der ähnlichen Figurenkonstellation wird darin, im Gegensatz zu den Imprints, Sexualität außerhalb von Beziehungen thematisiert – sowohl als normales Verhalten ungebundener Frauen* als auch in Form von Affären und One-Night-Stands innerhalb von Partnerschaften und Ehen. Wenn jedoch eine Analogie zu einem berühmten Vorgängertext hergestellt werden wollte, schiene es im Hinblick auf die geschilderten Spannungen zwischen *weißer* und Schwarzer Weiblichkeit* im Post-Apartheid-Südafrika adäquater, von einem südafrikanischen *Waiting to Exhale* (McMillan) als von einem afrikanischen *Sex and the City* zu sprechen. Obgleich die Titel der *Chick-lit-/Romance*-Imprints auf Englisch und (auch) digital publiziert wurden, gab es weder Übersetzungen in weitere Sprachen noch fand eine breite internationale Rezeption statt – vielmehr wurden sie alle relativ bald nach ihrer Begründung (teilweise noch im selben Jahr) wieder eingestellt. Ähnlich verhält es sich mit *Happiness Is a Four-Letter Word,* dem allerdings aufgrund seiner Kinoverfilmung und insbesondere der nachfolgenden Distribution über Plattformen wie Amazon und Youtube eine größere Verbreitung attestiert werden kann. Die transkontinentale Zirkulation betreffend, würde sich jedoch eine direkt nach dem Vorbild von *Sex and the City* modellierte Webserie wie *An African City* (Ghana, 2014-2016) oder, um wieder zum Ausgangsmedium zurückzukehren, afropolitane Literatur wie Chimamanda Ngozi Adichies *Americanah* (2013) und Taiye Selasis *Ghana Must Go* (2013) besser in die Reihe der hier besprochenen Titel einfügen. Die Fallbeispiele aus Indonesien, China und Saudi-Arabien wurden wie diese in zahlreiche Sprachen übersetzt (vgl. Tab. 17), wobei *Banat al-Riyadh* (27 Übersetzungen) mit *Shanghai baobei* (28 Übersetzungen) fast gleichauf liegt, während *Saman* mit nur neun Übersetzungen etwas abzufallen scheint. Dieser Eindruck kann jedoch, wird er in Relation zur generell sehr moderaten Zirkulation indonesischer Literatur gesetzt, relativiert werden; schließlich gehört Ayu Utami zu den zehn meist übersetzten Autorinnen Indonesiens.

Tab. 17: Übersetzungen globaler chick lit

Untersuchungsraum	**Titel**	**Übersetzungen**
Indonesien	Ayu Utami: *Saman* (1998)	9
China	Wei Hui: *Shanghai baobei* (1999)	28
Saudi-Arabien	Rajaa Alsanea: *Banat al-Riyadh* (2005)	27
Südafrika	Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010)	0

Während im Falle der *sastra wangi* und *meinü zuojia* bereits die Labelingpraktiken im Produktionskontext eine Vergleichsbasis bilden und die einschlägigen Titel dieser zwei Literaturphänomene wiederum das Skandalpotenzial und die globale Zirkulation mit *Banat al-Riyadh* gemeinsam haben, gibt es auch mindestens eine Gemeinsamkeit, die sich durch alle hier besprochenen Labels und Texte zieht: *Sex and the City.* Der Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* erfolgte mehrheitlich nicht über das Genre als solches, sondern über einen konkreten Text – und zwar im weitesten Sinne, da es fast nie um den Roman von Bushnell und noch nicht einmal primär um die Fern-

sehserie zu gehen schien, sondern vielmehr um ein kosmopolitisches, neoliberales Frauenbild, das Ähnlichkeit mit Angela McRobbies »global girl«[769] aufweist – »a brash, commercial, updating and translating of a liberal feminist model now being made available as a style of global feminity«.[770] Die Literatur bzw. der literarische Gehalt der Texte spielte in den Werbemaßnahmen und in der Rezeption, wenn überhaupt, eine nebensächliche Rolle: Die *chicks* überschatteten ganz klar die *lit*. Es wurde weniger ein globales Genre als eine globale *everywoman* abgerufen, die sich jedoch nicht an Bridget Jones, sondern an der glamouröseren, ebenso berühmten wie berüchtigten Sexkolumnistin Carrie Bradshaw orientierte. Mit Bezugnahme auf Donadios diskursgeschichtlich relevanten, infektiösen Metapherngebrauch wäre es daher korrekter, nicht von einer *Chick-lit-*, sondern von einer *Sex-and-the-City*-Pandemie zu sprechen, deren Dreh- und Angelpunkt die weibliche* Lust zu sein schien: entweder zu viel davon, was in nationalen Kontexten Zensur, schlechte Presse, aber auch boomende Schwarzmärkte nach sich zog, oder zu wenig, wodurch gerade im Westen oft ein Bruch mit einer durch den *Sex-and-the-City*-Vergleich befeuerten Erwartungshaltung herbeigeführt wurde. Auf der einen Seite *too much information*, auf der anderen das Paradoxon kultureller Mimesis: Einerseits werden der globalen *chick lit* Differenzen abverlangt, andererseits werden ihr aber gerade diese oft als Defizit ausgelegt, was im schlimmsten Fall zu einer Ablehnung und im besten zu einer Reduktion auf soziologisch interessante Fakten führt. Durch das auf ein westliches Publikum zugeschnittene Framing in der Vermarktung gehen, wie in den Einzelanalysen aufgezeigt werden konnte, sehr viele nationale und/oder kulturelle Spezifika verloren – seien es gegenderte post- oder neokoloniale Dynamiken wie in *Saman* oder *Shanghai baobei*, islamische oder Cyberfeminismen wie in *Banat al-Riyadh* oder Konflikte zwischen *weißer* und Schwarzer Weiblichkeit* wie in *Happiness Is a Four-Letter Word* –, die nur ersichtlich werden, wenn ein Sicheinlassen auf den jeweiligen Kontext erfolgt. Im Hinblick auf Welt-Frauen*-Literaturen erfordert dieses ein auf die jeweiligen Untersuchungsräume abgestimmtes frauenliteraturgeschichtliches Wissen, das beim Lesen der Übersetzungen nicht nur nicht mitgeliefert, sondern von dem durch homogenisierende und/oder ethnisierende Paratexte sogar eher abgelenkt wird – und zwar, indem diese suggerieren, dass ›wir Frauen*‹ – zumindest innerhalb oder ab einer bestimmten sozialen Schicht – alle gleich sind und uns nur durch vermeintlich oberflächliche und auswechselbare ethnisch-kulturelle Marker wie eine dunklere Hautfarbe, eine andere Konfession oder die Sozialisierung in einem anderen politischen System unterscheiden, die in der Lektüre kennengelernt und gleichsam überwunden werden können. Daraus generiert sich allzu oft eine *single story*,[771] die auf dem Stereotyp einer globalen, fast, aber eben nicht ganz mit westlichen neoliberalen Idealen übereinstimmenden Frau* basiert. Proble-

769 McRobbie: *The Aftermath of Feminism* (2009), insbes. S. 58f. Vgl. auch S. 38f. in der Einleitung dieser Arbeit.

770 Ebd.

771 Dieser Begriff stammt aus Chimamanda Ngozi Adichies inspirierendem TED-Talk, in dem sie die *single story* folgendermaßen beschreibt: »The single story creates stereotypes and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.« Chimamanda Ngozi Adichie: »The danger of a single story«. In: *TEDGlobal* (Jul. 2009), https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story, 13:00-13:18 Min. [1.10.2021].

matisch an einem Stereotyp wie der *everywoman* oder ihrer »imitation [...] with a difference« (F 512), dem *global girl* oder der *global chick*, ist nicht, dass es gänzlich erfunden, sondern dass es unvollständig ist. Ziel dieser Arbeit und insbesondere ihres dritten Teils war es, diese eine und immer gleiche Geschichte – *Sex and the City* immer wieder, *global chicks* überall – offenzulegen und ihr gleichsam eine Pluralität von Herkunftsnarrativen wie auch Entwicklungstendenzen entgegenzusetzen.

Epilog: *chick lit(s)* als Welt-Frauen*-Literatur(en)

»Is it ›world literature‹ or ›chick-lit‹?«[1]

Die Frage, ob ein Buch Weltliteratur oder *chick lit* sei, stammt aus Manya Koetses Studienarbeit über die globale Zirkulation von Wei Huis Roman *Shanghai baobei*. Es handelt sich dabei um den einzigen schriftlichen Beleg, den ich in den Jahren meiner Auseinandersetzung mit *chick lit* entdecken konnte, in dem diese in einem Satz mit der Weltliteratur verbunden, wenn auch – bezeichnenderweise – durch das »oder« gleichsam von ihr abgetrennt wird – und dies von einer Leserin, die ihrem Forschungsgegenstand sehr viel Respekt entgegenbringt und betont, dass »[c]ategorizing *Shanghai Baby* in the chick-lit genre does not rule out its status as a work of literature«.[2] Koetse geht jedoch nicht so weit, aus dem *literature* ein *world literature* zu machen, und spricht allenfalls von *global literature* oder von einem Werk, das seinen Platz in der Weltliteratur noch finden werde. *Shanghai Baby* wird zwar als global zirkulierender Roman und als großes literarisches Werk mit dem Potenzial zum Klassiker beschrieben, was nach den meisten – alten ebenso wie neueren, engen ebenso wie weiteren (vgl. Kap. 1.2) – Definitionen für Weltliteratur sprechen würde, bekommt diesen Titel jedoch deshalb nicht verliehen, weil es bislang niemand nachhaltig damit in Verbindung gebracht hat. Dafür werden einerseits die Sprachbarrieren verantwortlich gemacht bzw. die Schwierigkeiten, den Stil des chinesischen Originals bei der Übertragung in westliche Sprachen ›mitzuübersetzen‹, und andererseits die mangelnde kulturelle Verortung in den Übersetzungen, der beispielsweise mit einer Einleitung oder einem Vorwort Abhilfe verschafft werden könnte. Es entsteht der Eindruck, dass nur Weltliteratur sein kann, was in bestimmten – westlichen – Kontexten als solche benannt, akzeptiert und rezipiert wird.

Das Ziel dieses Buches war es, mit jenem »oder«, das kommerziell erfolgreiche Literatur von Frauen* von der Weltliteratur trennt, zu brechen und aufzuzeigen, dass sich diese Trennung und der dadurch suggerierte Widerspruch aus Vorurteilen speist, die beiden Diskursen zugrunde liegen. Damit ist primär gemeint, dass es sich bei Weltliteratur um »a white-male affair in large part«[3] handle und Frauenliteratur nur

1 Manya Koetse: *Shanghai Baby: Beyond China. A Chinese Novel Banished to the West*. Bachelor Thesis Literary Studies, University of Amsterdam 2008 (Original auf Niederländisch, engl. Version 2012), S. 4. https://web.archive.org/web/20201016150702/https://www.manyakoetse.com/wp-content/uploads/2012/12/Shanghai-Baby-Beyond-China-manyakoetse.com_.pdf [1.10.2021].

2 Ebd., S. 28.

3 Damrosch: »›What is World Literature?‹ – Three Conceptions« (2003), S. 10.

»Gedöns, anspruchslos, [und] Untenrumkitsch«[4] sei, der zwar nicht ausschließlich von Frauen*, aber jedenfalls immer über und für diese geschrieben werde und daher nicht für alle Leser*innen – insbesondere nicht für Leser und daher auch nicht für die ganze Welt – Relevanz beanspruchen kann. Im Rahmen der neuen Weltliteratur wurde zwar eine Ausweitung in verschiedene Richtungen erprobt, die sich insbesondere auf Literaturen des globalen Südens und Ostens sowie auf Phänomene der Mehrsprachigkeit und der sprachlichen wie auch kulturellen Hybridität erstreckte; Gender schien dabei jedoch allenfalls einen Nebenwiderspruch darzustellen. Das ist nicht weiter verwunderlich, da in der Literatur(-wissenschaft) – wie auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen – nach wie vor oft davon ausgegangen wird, dass Gender keine Rolle spiele und es unabhängig davon einfach gute und schlechte Literatur gebe. Den zeitgenössischen Kanonlisten der hier präsentierten Fallbeispiele nach zu urteilen, wurde im (langen) 20. Jahrhundert mehr gute – oder auch Weltliteratur – von Männern* produziert (vgl. Tab. 18).

Tab. 18: Repräsentanz von Autorinnen in Kanonlisten/Weltliteratur

Kanonlisten des (langen) 20. Jahrhunderts (Erstellungsdatum)	**Titel gesamt**	**Titel von Frauen***
Indonesien: Lontar Modern Library of Indonesia (2010-2019)	49	12 (ca. 25 %)
China: The Best Chinese Fiction Books of the Last Century (2015)	20	6 (ca. 30 %)
Arabische Welt: Top 105 arabische Romane (2001)	105	15 (ca. 14 %)
Afrika: Afrikas 101 beste Bücher – ›Kreatives Schreiben‹ (2002)	71	13 (ca. 18 %)

Allerdings scheint sich das oft vorgebrachte sozialgeschichtliche Argument, dass kaum – und schon gar keine qualitativ hochwertigen – Titel von Frauen* überliefert wären, für die hier behandelten Untersuchungsräume in naher Zukunft selbst zu überholen. In *Lontars* laufend anwachsendem Assortiment von ins Englische übersetzten indonesischen Titeln (2010-2019) ebenso wie in der 2015 veröffentlichten Zusammenstellung der besten chinesischen Belletristikbücher des 20. Jahrhunderts – die beide mit ca. 25 und 30 Prozent einen etwas höheren Autorinnenanteil aufweisen – stammt die Hälfte der Titel, die in die Liste aufgenommen und von Frauen* verfasst wurden (sechs in der indonesischen und drei in der chinesischen Liste), von jener Generation, die in den 1960er oder 1970er Jahren geboren wurde. Mit Oka Rusminis *Tarian bumi* (2000, engl. *Earth Dance*) und Dewi Lestaris *Supernova* (2001) fanden sogar zwei (auch) der *sastra wangi* zugerechnete Werke Eingang in das Übersetzungsprogramm von *Lontar* (vgl. Anhang B, Tab. B1, S. 433). In die über ein Jahrzehnt zuvor publizierte Liste der Top 105 arabischen Romane (2001) wurde hingegen noch keine und in jene von Afrikas 101 besten Büchern (davon 71 Belletristiktitel) nur eine einzige jüngere Autorin – Yvonne Vera (1964-2005) – aufgenommen. In Anbetracht des stetigen Anstiegs der Publikationen von Frauen* wird es schwieriger werden, sie aus solchen Listen auszuklammern, da es einfach zu viele gute, breit rezipierte, weit zirkulierende und – was für die Erstellung solcher Listen durchaus relevant sein kann – auch politisch und/oder religiös un- oder

4 George: »Macho Literaturbetrieb« (2017).

zumindest wenig bedenkliche Titel gibt. Und damit gibt es auch neue Welt-Frauen*-Literaturen, die wesentlich breiter aufgestellt sind, als es die hier besprochenen und mit der *chick lit* in Verbindung gebrachten Literaturphänomene nahelegen.

Wie der Weltliteratur der *gender bias*, so kann der neuen Frauenliteratur und generell literarischen Diskursen, die den Fokus auf Gender legen, vorgeworfen werden, dass sie dies oft ausgehend oder doch primär anhand von *weißer*, westlicher Literatur tun. So ist es wie selbstverständlich die *weiße* anglo-amerikanische *chick lit*, die sich pandemisch ausgebreitet oder, positiv formuliert, ihren weltweiten Siegeszug angetreten hat. Wissenschaftlich untersucht wird dies in aller Regel anhand von erprobten theoretischen Linsen wie Postfeminismen oder neoliberalen Feminismen (deren Pluralisierung sich allzu oft auf die Theorie beschränkt), was dazu führt, dass Literaturen, die sich als nichtkompatibel erweisen, herausfallen oder aber passend gemacht werden. Die Covergestaltung der englischen Erstausgabe von *Saman*, Eva Chens Analysen von *Shanghai Baby* als neoliberalem Märchen, die Vermarktung und insbesondere die umstrittene englische Übersetzung von *Girls of Riyadh* wie auch die Tatsache, dass von einem afrikanischen *Chick-lit-*Defizit ausgegangen wurde, führen vor, wie solch eine Anpassung im Einzelfall aussehen kann. Der gemeinsame Nenner scheint vielmehr eine heterosexuelle, kosmopolitische, postfeministische und/oder neoliberale Weiblichkeit* zu sein als die Literatur, in der diese – auch – verhandelt wird. *Sex and the City* kursiert dabei primär als Kürzel für das oftmals auf Autorinnen und Leserinnen ebenso wie auf Protagonistinnen übertragene Bild der *global chick* und weniger als ein literarisches oder filmisches Beispiel für die *chick lit*.

Eine Frage wie: »Is it ›world literature‹ or ›chick lit‹?« (vgl. Motto, S. 365), der die ungleichen Voraussetzungen ihrer Opponentinnen so deutlich eingeschrieben sind, stellt ein anschauliches Beispiel dafür dar, dass Sprache auch Realitäten schafft und diese nicht nur beschreibt. Die Frage sollte vielmehr lauten, wie es überhaupt dazu kommt, dass ›die Welt‹ einem Hühnchen (noch nicht einmal einer Frau*) und die Literatur einem Literatürchen (noch nicht einmal der üblichen *fiction*) gegenübersteht, wenn die globale Ausbreitung und Relevanz zeitgenössischer, (auch) kommerziell erfolgreicher Literatur von Frauen* auf eine wiedererkennbare Weise thematisiert werden soll? Was von komplexen Diskursen wie Welt- oder Frauenliteratur – trotz der zahlreichen im ersten Teil dieser Arbeit diskutierten Resignifikationen (neue Frauenliteratur[-en], neue Weltliteratur[-en]) – übrig bleibt, sind oft nur die Labels und die diesen anhaftenden Bilder in den Köpfen potenzieller Leser*innen. Die Dekonstruktions- und Resignifikationsversuche derselben sind auch deshalb so selten erfolgreich, weil sie sich in separaten Bahnen abspielen: auf der einen Seite die neue Weltliteratur, auf der anderen die neue Frauenliteratur und dazwischen allenfalls ein »oder«. Wenn gegen solche aus komplexen Diskursen generierte oder vielmehr generalisierte Labels wenig ausgerichtet werden kann oder Versuche, dies zu tun, nur von mäßigem Erfolg gekrönt sind, empfiehlt es sich womöglich die ausschließende Konjunktion »oder« durch ein zumindest partiell verbindendes »als« zu ersetzen. Die pejorative *chick lit* in die Wissenskonfiguration Frauenliteratur*en* zu überführen und als Weltliteratur*en* zu denken – wie es in dieser Arbeit erprobt wurde – bedeutet diskursiv überhaupt erst die *Bedingung der Möglichkeit* von, wenn nicht Kongruenz, so doch Kompatibilität zu schaffen.

Quellenverzeichnis

A

Abboud, Abdo: »Auf der Suche nach den Lesern. Grundzüge und Probleme der modernen arabischen Literatur«. In: Thorsten Gerald Schneiders (Hg.): *Die Araber im 21. Jahrhundert: Politik, Gesellschaft, Kultur*. Wiesbaden: Springer 2013, S. 285-296.

Abdelaal, Ghada: *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch*. Aus dem Ägyptisch-Arabischen v. Kristina Bergmann. Basel: Lenos 2010.

Abrams, Dennis: »Where's the African Chick-Lit?«. In: *Publishing Perspectives* (7.4.2014), https://web.archive.org/web/20160303233828if_/http://publishingperspectives.com/2014/04/wheres-the-african-chick-lit/#.VtjK_x2H50s [1.10.2021].

Abu-Nasr, Donna: »›The Girls of Riyadh‹ Causing a Commotion in Saudi Kingdom«. In: *Los Angeles Times* (18.12.2005), https://web.archive.org/web/20201017095459/https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-dec-18-adfg-saudigirls18-story.html [1.10.2021].

[A.C.]: »The death of chick lit?«. In: *The Economist* (6.3.2012), https://web.archive.org/web/20201017095639if_/https://www.economist.com/prospero/2012/03/06/the-death-of-chick-lit [1.10.2021].

Achebe, Chinua: »English and the African Writer« [1965]. In: *Transition* 75/76: Jubiläumsausgabe – *Selections from Transition, 1961-1976* (1997), S. 342-349.

Adams, Lorraine: »Beyond the Burka«. In: *The New York Times* (6.1.2008), https://web.archive.org/web/20201016115236/https://www.nytimes.com/2008/01/06/books/review/Adams-t.html [1.10.2021].

Addley, Esther: »So Bad It's Good«. In: *The Guardian* (15.6.2007), https://web.archive.org/web/20201017100136/https://www.theguardian.com/society/2007/jun/15/childrensservices.biography [1.10.2021].

Adichie, Chimamanda Ngozi: »The danger of a single story«. In: *TEDGlobal* (Jul. 2009), https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story, [1.10.2021].

—: »The Thing around Your Neck«. In: Merrick (Hg.): *This Is not Chick Lit* (2006), S. 3-13.

Adil, Alev: »Funny and Chilling: Sex in the Saudi City«. In: *Independent* (3.8.2007), https://web.archive.org/web/20201016115438/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea-trans-marilyn-booth-5334374.html [1.10.2021].

Agbata Jnr, Chukwuemeka Fred: »Digitalback Books has included Nollybooks in its Catalogue for Readers«. In: *CFAmedia.ng* (3.2.2015), https://web.archive.org/web/

20201017100522/https://techbuild.africa/digitalback-books-included-nollybooks-catalogue-readers/ [1.10.2021].
Ahmed, Fatema: »Velvet Lives«. In: *The Guardian* (14.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016115909/https://www.theguardian.com/books/2007/jul/14/featuresreviews.guardianreview20 [1.10.2021].
—: »Silly Covers for Lady Novelists«. In: *London Review of Books Blog* (31.1.2013), https://web.archive.org/web/20200626143710/https://www.lrb.co.uk/blog/2013/january/silly-covers-for-lady-novelists [1.10.2021].
Akbar, Arifa: »Spare me the Misery Lit, says Orange Prize Judge«. In: *Independent* (17.3.2010), https://web.archive.org/web/20201016120213/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/spare-me-the-misery-lit-says-orange-prize-judge-1922360.html [1.10.2021].
Al-Ghadeer, Moneera: »Girls of Riyadh: A New Technology Writing or Chick Lit Defiance *Banāt al-Riyāḍ* [Girls of Riyadh]«. In: *Journal of Arabic Literature* 37/2 (2006), S. 296-302. https://www.jstor.org/stable/4183570.
Al-Qahtani, Sultan S. M.: *The Novel in Saudi-Arabia: Emergence and Development 1930-1989. An Historical and Critical Study*. PhD thesis, University of Glasgow 1994. http://theses.gla.ac.uk/8131/.
Alexander, Mary: »Nollybooks: Literacy with love«. In: *Media Club South Africa* (10.1.2011), https://web.archive.org/web/20201016120414/https://www.brandsouthafrica.com/investments-immigration/africanews/nollybooks-literacy-with-love-2 [1.10.2021].
Algahtani, Noura: »Defying Convention: Saudi Women Writers and the Shift from Periphery to Centre«. In: *Women's Studies International Forum* 59 (2016), S. 26-31. https://doi.org/10.1016/j.wsif.2016.09.002.
Alsanea, Rajaa: *Děvčata z Rijádu*. Aus dem Engl. übers. v. Blanka Berounská. Prag: Metafora 2008.
—: *Devojke iz Rijada*. Aus dem Engl. übers. v. Sandra Ćelap. Belgrad: Alnari 2008.
—: *Fetele din Riad*. Aus dem Engl. übers. v. Mihaela Negrilă. Iași: Polirom 2010.
—: *Gadis-gadis kota Riyadh* [o. Angabe zur Übersetzung]. Petaling Jaya: ZI Publications 2010.
—: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Fig Tree 2007.
—: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. New York et al.: Penguin 2008 [als Sigle: GoR].
—: *Ragazze di Riad*. Aus dem Arab. übers. v. Valentina Colombo u. Berta Smiths-Jacob. Mailand: Mondadori 2015.
Althusser, Louis: »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation).« In: Ders.: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Übers. v. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press 1971, S. 127-186.
Altier, Mary Beth/Horgan, John/Thoroughgood, Christian: »In Their Own Words? Methodological Considerations in the Analysis of Terrorist Autobiographies«. In: *Journal of Strategic Security* 5/4 (2012), S. 85-98. http://dx.doi.org/10.5038/1944-0472.5.4.6.
Amarteifio, Nicole (R/D)/Dzakpasu, Dickson (R): *An African City*. Ghana: Naa Amerley Productions 2014-2016. Youtube.
Amazon.com (Hg.): *Happiness Is A Four Letter Word* [Film] (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024081901/https://www.amazon.com/Happiness-Four-Letter-Word-

Stevel/dp/B0792PCVSY/ref=tmm_aiv_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=&sr= [1.10.2021].

Amazon.co.uk (Hg.): *Happiness Is A Four Letter Word* [Film] (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024081513/https://www.amazon.co.uk/Happiness-Four-Letter-Word-Stevel/dp/B0792P3T55 [1.10.2021].

Amireh, Amal: »Publishing in the West: Problems and Prospects for Arab Women Writers«. In: *Al Jadid* 2/10 (Aug. 1996), https://web.archive.org/web/20201016120526/https://www.aljadid.com/content/publishing-west-problems-and-prospects-arab-women-writers [1.10.2021].

Anderson, Alison: »Of Gatekeepers and Bedtime Stories: The Ongoing Struggle to Make Women's Voices Heard«. In: *World Literature Today* 90/6 (2016), S. 11-15. https://doi.org/10.7588/worllitetoda.90.6.0011.

Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160410005141/https://cdn.shopify.com/s/files/1/0554/2553/files/Ankara_Submission_guidelines_20.05.15.pdf?13518305947056713193 [1.10.2021].

Apter, Emily S.: *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London et al.: Verso 2013.

—: *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton et al.: Princeton UP 2006.

—: »Untranslatables: A World System«. In: *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 39/3 (2008), S. 581-598.

Arac, Jonathan: »Anglo-Globalism?«. In: *New Left Review* 16 (2002), S. 35-45.

Ardis, Ann L.: *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick et al.: Rutgers UP 1990.

Arimbi, Diah Ariani: »Indonesian Muslim Women Writers and Their Writings: Women, Islam and Religious Identity«. In: Budianta/Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 167-192.

—: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers. Representation, Identity and Religion of Muslim Women in Indonesian Fiction*. Amsterdam: Amsterdam UP 2009.

—: »Women in Indonesian Popular Fiction: Romance, Beauty, and Identity Politics in *Metropop* Novels.« In: Putten et al. (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions* (2017), S. 247-271.

Aripurnami, Sita: »Women Movements in Indonesia: From Class Struggle to Participation and Representation.« In: Ayu Anastasia/Edriana Noerdin/Frisca Anindhita/Rahayuningtyas/Sita Aripurnami: *Indonesian Women's Movements: Making Democracy Gender Responsive*. Jakarta: Women Research Institute 2013, S. 9-40.

Arivia, Gadis/Subono, Nur Iman: *A Hundred Years of Feminism in Indonesia. An Analysis of Actors, Debates and Strategies*. Jakarta: Friedrich Ebert Stiftung 2017. http://library.fes.de/pdf-files/bueros/indonesien/13830.pdf.

Arndt, Susan/Berndt, Katrin (Hg.): *Kreatives Afrika: SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Eine Festschrift für Eckhard Breitinger*. Wuppertal: Hammer 2005.

—/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster: Unrast 2011.

Arnez, Monika/Dewojati, Cahyaningrum: »Sexuality, Morality and the Female Role: Observations on Recent Indonesian Women's Literature«. In: *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft/Études Asiatiques: Revue de la Société Suisse-Asie* 64/1 (2010), S. 7-38. https://doi.org/10.5167/uzh-35186.

—/Wieringa, Edwin (Hg.): *Duft der Asche. Literarische Stimmen indonesischer Frauen.* Aus dem Indonesischen u. mit einem Vorwort v. Monika Arnez u. Edwin Wieringa. Bad Honnef: Horlemann 2008.

—/—: »Vorwort: Anrüchige Duftliteratur versus Gottes Wort. Einige Bemerkungen zu neuen Entwicklungen in der indonesischen Literatur«. In: Dies. (Hg.): *Duft der Asche* (2008), S. 7-11.

Arnold, Rebecca: »Heroin Chic«. In: *Fashion Theory* 3/3 (1999), S. 279-295. https://doi.org/10.2752/136270499779151405.

ASC – African Studies Centre Leiden (Hg.): »Africa's 100 best books of the 20th Century«. In: *ascleiden.nl* (erstellt: 15.8.2002; zuletzt aktualisiert: 20.6.2018), https://web.archive.org/web/20201006135115/https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/africas-100-best-books-20th-century [1.10.2021].

Ashour, Radwa/Berrada, Mohammed/Ghazoul, Ferial J./Rachid, Amina: »Arab Women Writers«. Aus dem Arab. übers. v. Mandy McClure. In: *Southwest Review* 94/1 (2009), S. 9-18. https://www.jstor.org/stable/43472958.

Aspden, Rachel: »Sex and the Saudis«. In: *The Guardian* (21.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016120741/www.theguardian.com/books/2007/jul/22/fiction.features [1.10.2021].

Auerbach, Erich: »Philologie der Weltliteratur«. In: Walter Muschg (Hg.): *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*. Bern: Francke 1952, S. 39-50.

Aveling, Harry: »Indonesian Literature after Reformasi: The Tongues of Women«. In: *Kritika Kultura* 8 (2007), S. 5-34.

Ayu, Djenar Maesa: »Painting a Window«. In: Dies.: *They Say I'm a Monkey* (2005), S. 27-36.

—: (Hg.): *They Say I'm a Monkey*. Aus dem Indones. übers. v. Michael Nieto Garcia. Jakarta: Metafor 2005.

— (R/DB)/Herlambang, Indra (DB): *Mereka Bilang, Saya Monyet!* Indonesien: Intimasi Production 2008.

B

Babka, Anna: »Feministische Theorien«. In: Martin Sexl (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV 2004, S. 191-222.

—/Hochreiter, Susanne: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 11-19.

[Baby V.]: »tjerrie«. In: *Urban Dictionary* (6.6.2007), https://web.archive.org/web/20201016120843/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=tjerrie [1.10.2021].

Bach, Lisa: »Von den Gender Studies in die Literaturwissenschaft: Intersektionalität als Analyseinstrument für narrative Texte«. In: Laura Muth/Annette Simonis (Hg.): *Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Berlin: Ch. A. Bachmann 2015, S. 11-30.

Bachmann-Medick, Doris: »Weltliteratur«. In: Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013), S. 793f.

Badran, Margot: *Feminism in Islam. Secular and Religious Convergences*. Oxford et al.: Oneworld 2009.

—: »Islamic Feminism: What's in a Name?«. In: *Al-Ahram Weekly Online* 569 (17.-23.1.2002), https://web.archive.org/web/20200731052716/www.feministezine.com/feminist/international/Islamic-Feminism-01.html [1.10.2021].

Bal, Mieke: »Let's Abolish the Peer-Review System«. In: *Media Theory* (3.9.2018), https://web.archive.org/web/20201016121131/http://mediatheoryjournal.org/mieke-bal-lets-abolish-the-peer-review-system/ [1.10.2021].

Baldick, Chris: »Chick Lit«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 57f.

—: »Genre Fiction«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 150.

—: »Lad Lit«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 195.

—: »Lads' Literature«. In: Birch/Drabble (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature* (2009), S. 566.

—: »Preface«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. ixf.

—: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4. Aufl. Oxford et al.: Oxford UP 2015.

Balibar, Étienne: »Gibt es einen ›Neo-Rassismus‹?«. In: Ders./Immanuel Wallerstein: *Rasse, Klasse, Nation: ambivalente Identitäten*. Übers. v. Michael Haupt u. Ilse Utz. 3. Neuausg. mit leicht geändertem Satzbild. Hamburg: Argument 2014, S. 23-38.

Baratz-Logsted, Lauren: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *This Is Chick-Lit* (2007), S. 1-6.

—: (Hg.): *This Is Chick-Lit*. Dallas: BenBella 2007.

Barlow, Tani E./Bjorge, Gary J. (Hg.): *I Myself Am a Woman. Selected Writings of Ding Ling*. Boston: Beacon Press 1989.

Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln et al.: Böhlau 2003.

Bartels, Adolf: *Einführung in die Weltliteratur (von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart) im Anschluß an das Leben und Schaffen Goethes*. 3 Bde. München: Callwey 1913.

Barth, Susanne: *Mädchenlektüren: Lesediskurse im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. et al.: Campus 2002.

Bassnett, Susan: *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford et al.: Blackwell 1998.

Battersby, Matilda: »Mad About The Boy: Title of New Bridget Jones Novel by Helen Fielding«. In: *Independent* (28.5.2013), https://web.archive.org/web/20201017102627/https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/mad-about-boy-title-new-bridget-jones-novel-helen-fielding-revealed-8634667.html [1.10.2021].

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Aus dem Franz. v. Uli Aumüller und Grete Osterwald. 14. Aufl. Hamburg: Rowohlt 2014.

—: *Le Deuxième Sexe*. 2 Bde. Paris: Gallimard 1949.

Becker, Tobias: »Happy End.« In: *Kulturspiegel* 7 (2012), S. 16-19. https://web.archive.org/web/20180128222958/www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-86519339.html [1.10.2021].

Becker-Cantarino, Barbara: *Meine Liebe zu Büchern: Sophie von La Roche als professionelle Schriftstellerin*. Heidelberg: Winter 2008.

Behdad, Ali: »A Comparative Frame of Mind«. In: *Tamkang Review: A Quarterly of Literary and Cultural Studies* 45/1 (2014), S. 23-43.

Behzadi, Lale: »Chick Lit und Literaturskandal. ›Die Girls von Riad‹ als interkulturelles Missverständnis«. In: Dies./Patrick Franke/Geoffrey Haig/Christoph Herzog/Birgitt Hoffmann/Lorenz Korn/Susanne Talabardon (Hg.): *Bamberger Orientstudien*. Bamberg: University of Bamberg Press 2014, S. 97-133.

Beinroth, Anja/Feldmann, Doris/Schülting, Sabine: »Feministische Literaturtheorie«. In: Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013), S. 203-206.

Beresford, Lucy: »Lifting the veil on love in Saudi Arabia«. In: *The Telegraph* (19.7.2007), https://web.archive.org/web/20201017103839/https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3666624/Lifting-the-veil-on-love-in-Saudi-Arabia.html [1.10.2021].

Bernheimer, Charles (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP 1995.

—: »The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century«. In: Ders. (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), S. 39-48.

Bessert, Monika/Stephan-Bahle, Renate: »Anmerkungen«. In: Dai Houying: *Die große Mauer*. Aus dem Chines. übers. v. Monika Bessert u. Renate Stephan-Bahle. Mit einem Nachwort v. Helmut Martin. München/Wien: Hanser 1987, S. 367-370.

Best, Stephen/Marcus, Sharon: »Surface Reading: An Introduction«. In: *Representations* 108 (2009), S. 1-21. https://doi.org/10.1525/rep.2009.108.1.1.

Betterton, Don M.: *Alma Mater: Unusual Stories and Little-Known Facts from America's College Campuses*. Princeton: Peterson's Guides 1988.

Beutin, Wolfgang: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart et al.: Metzler 2013.

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge 2004 [1994].

Binhammer, Katherine/Wood, Jeanne (Hg.): *Women and Literary History: »For There She Was*«. Newark et al.: Delaware UP 2003.

Birch, Dinah/Drabble, Margaret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 7. Aufl. Oxford et al.: Oxford UP 2009.

Birus, Hendrik: »The Co-emergence of ›Weltliteratur‹ and ›littérature comparée‹«. In: Reingard Nethersole (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism* (= Proceedings of the XVIth Congress of the International Comparative Literature Association: Transitions and Transgressions in an Age of Multiculturalism. University of South Africa, Pretoria, 13-19 August 2000. 5 Bde. Bd. 1). Pretoria: Unisa Press 2005, S. 26-35.

—: »Weltliteratur«. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3: *P-Z*. 3. von Grund auf neu erarb. Aufl. Berlin et al.: De Gruyter 2007, S. 825f.

Biti, Vladimir: »Who Worlds the Literature? Goethe's Weltliteratur and Globalization«. In: *Forum for World Literature Studies* 7/3 (2015), S. 364-397. https://web.archive.org/web/20200718221226/www.fwls.org/News/Articels_recommended/2016/0227/235.html [1.10.2021].

Blödorn, Andreas: »Geschlecht und Gattung«. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 64ff.

[Blue~Flame]: »dick lit«. In: *Urban Dictionary* (27.2.2010), https://web.archive.org/web/20201017104150/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dicklit [1.10.2021].

Blumenkamp, Katrin: *Das »Literarische Fräuleinwunder«: die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*. Münster: LIT 2011.

Bo, Wen: »Guanyu ›qishi niandaiyihou‹ de pingshuo«. In: *Nanfang Wentan* 73 (1999), S. 59f.

Bode, Katherine: »The Equivalence of ›Close‹ and ›Distant‹ Reading; or, Toward a New Object for Data-Rich Literary History«. In: *Modern Language Quarterly* 78/1 (Mrz. 2017), S. 77-106. https://doi.org/10.1215/00267929-3699787.

Bohnenkamp, Anne: »Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer ›Weltliteratur‹ im Kontext seiner Zeitschrift ›Über Kunst und Altertum‹«. In: Bernhard Beutler/Anke Bosse (Hg.): *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: Zur Goethe-Rezeption in Europa*. Köln et al.: Böhlau 2000, S. 187-205.

Booth, Marilyn: »Letter to the Editor. ›Girls of Riyadh‹«. In: *Times Literary Supplement* (28.9.2007), S. 6.

—: »Translator v. Author (2007): Girls of Riyadh go to New York«. In: *Translation Studies* 1/2 (2008), S. 197-211. https://doi.org/10.1080/14781700802113523.

—: »›The Muslim Woman‹ as Celebrity Author and the Politics of Translating Arabic: Girls of Riyadh Go on the Road«. In: *Journal of Middle East Women's Studies* 6/3 (2010), S. 149-182. https://doi.org/10.2979/mew.2010.6.3.149.

Borchers, Jens: »Willkommen bei ›An African City‹. Sex and the City aus Ghana«. In: *Deutschlandfunk* (21.11.2016), https://web.archive.org/web/20201016122521/https://www.deutschlandfunk.de/willkommen-bei-an-african-city-sex-and-the-city-aus-ghana.807.de.html?dram:article_id=371958 [1.10.2021].

Brinkley, Douglas: »The First Marriage. ›The Obamas,‹ by Jodi Kantor«. In: *The New York Times* (17.2.2012), https://web.archive.org/web/20201016122659/www.nytimes.com/2012/02/19/books/review/the-obamas-by-jodi-kantor.html [1.10.2021].

Brooks, Peter: »Must We Apologize?«. In: Bernheimer (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), S. 97-110.

Brooks, Richard: »China's Little Red Book of Sex and the City«. In: *The Sunday Times* (3.6.2001), S. 4.

Brown, Marshall: »Encountering the World«. In: *Neohelicon* 38/2 (2011), S. 349-365. https://doi.org/10.1007/s11059-011-0102-0.

Bryce, Jane: »›Who No Know Go Know‹. Popular Fiction in Africa and the Caribbean«. In: Gikandi (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. 217-235.

Budianta, Melani/Michalik, Yvonne (Hg.): *Indonesian Women Writers*. Berlin: regiospectra 2015.

—/—: »Introduction: Indonesian Women's Writing: From Invisibility into the Limelight«. In: Dies. (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 11-27.

Budiman, Manneke: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period«. In: Budianta/Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 143-166.

Bury, Liz: »Tugging at Heart Strings«. In: *The Bookseller* (22.2.2007), https://web.archive.org/web/20201016122809/https://www.thebookseller.com/feature/tugging-heart-strings [1.10.2021].

Bushnell, Candace: *Sex and the City*. New York: Atlantic Monthly Press 1996.

—: *Sex and the City*. London: Abacus 2010.

Butler, Judith: »Für ein sorgfältiges Lesen«. In: Dies./Drucilla Cornell/Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 122-132.

—: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Aufl. New York et al.: Routledge 2006 [1990].

—: »Uneigentliche Objekte«. In: Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.): *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein/Taunus: Helmer 2006, S. 181-213.

Butler, Pamela/Desai, Jigna: »Manolos, Marriage, and Mantras. Chick-Lit Criticism and Transnational Feminism«. In: *Meridians* 8/2 (2008), S. 1-31. https://www.jstor.org/stable/40338745.

—/—: »Prologue. A Second Read: Further Reflections on Women-of-Color Chick Lit«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 25-37.

C

Cabot, Heather: »›Chick Lit‹ Fuels Publishing Industry«. In: *ABC News* (30.8.2003), http://web.archive.org/web/20180201020002/http://abcnews.go.com/WNT/story?id=129475&page=1 [1.10.2021].

Caemmerer, Christiane (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2005.

[Café Africa Africa]: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (20.11.2012), https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word [1.10.2021].

Calhoun, Craig J.: »Ethnicity«. In: Ders. (Hg.): *Dictionary of the Social Sciences*. Oxford: Oxford UP 2002, S. 148. https://doi.org/10.1093/acref/9780195123715.001.0001.

Campbell, Ian: »Some Developments in Indonesian Literature since 1998«. In: *rima – Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 36/2 (2002), S. 35-80.

Cao, Shunqing: *The Variation Theory of Comparative Literature*. Heidelberg: Springer 2013.

—/Han, Zhoukun: »The Theoretical Basis and Framework of Variation Theory«. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 19/5 (2017). https://doi.org/10.7771/1481-4374.3108.

Carby, Hazel V.: *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York et al.: Oxford UP 1987.

Casanova, Pascale: *La République mondiale des Lettres*. Paris: Editions du Seuil 1999.

—: *The World Republic of Letters*. Übers. v. Malcolm B. DeBevoise. Cambridge: Harvard UP 2007.

Chakanetsa, Kim: »Women's Fiction: Cathy Bramley and Cheryl Ntumy«. In: *BBC Sounds* (2016), https://web.archive.org/web/20201017110820/https://www.bbc.co.uk/programmes/p03s2vbd [1.10.2021].

Chang, Kang-i Sun/Saussy, Haun: »Introduction. Genealogy and Titles of the Female Poet«. In: Dies. (Hg.): *Women Writers of Traditional China. An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford: Stanford UP 1999, S. 1-14.

Cheah, Pheng: *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham/London: Duke UP 2016.

Chen, Eva: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit: Female Empowerment and Neoliberal Consumerist Agency«. In: *Asian Journal of Women's Studies* 15/1 (2009), S. 54-93. https://doi.org/10.1080/12259276.2009.11666061.

—: »Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit«. In: *Feminist Media Studies* 12/2 (2012), S. 214-228. https://doi.org/10.1080/14680777.2011.597102.

Christian, Barbara: *Black Women Novelists: The Development of a Tradition 1892-1976*. Westport et al.: Greenwood Press 1980.

Chuan, Zhi (Hg.): *Tianliang yihou shuo fenshou*. Peking: Zhongguo Dianying Chubanshe 2003.

Chusheng, Cai (R)/Sun, Shiyi (DB): *Xin nü xing* [New Woman]. China: Lianhua Film Company 1935. https://archive.org/details/NewWomen [1.10.2021].

Cixous, Hélène: »Das Lachen der Medusa (1975)«. In: Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Das Lachen der Medusa: zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übers. v. Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-61.

Clauß, Julia: »Literarische Grenzgänge – Der neue saudische Roman«. In: Ulrike Freitag (Hg.): *Saudi-Arabien. Ein Königreich im Wandel?* Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh 2010, S. 221-235.

Coburn, Jennifer: »The decline of chick lit«. In: *The San Diego Union-Tribune* (11.2.2012), https://web.archive.org/web/20201016123522/https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/books/sdut-the-decline-of-chick-lit-2012feb11-story.html [1.10.2021].

Cochrane, Kira: »Retrosexual, or just Misogynist?«. In: *New Statesman* (5.6.2008), https://web.archive.org/web/20190503202016/https://www.newstatesman.com/society/2008/06/cochrane-women-woman-long [1.10.2021].

Cohen-Mor, Dalya: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Arab Women Writers. An Anthology of Short Stories*. Albany: State University of New York Press 2005, S. 12-25.

Cole, Alyssa: »Romancing the Globe: Nigeria's Ankara Press«. In: *Romance Writers Report* (Jun. 2015), S. 16-19. https://web.archive.org/web/20201016123915/https://alyssacolelit.files.wordpress.com/2016/05/romancing-the-globe-1.pdf [1.10.2021].

Cole, J. Stefan: »Shanghai Baby – By Wei Hui. A Non-Review With Current Events Tossed In«. In: *Free Williamsburg* 20 (Nov. 2001), https://web.archive.org/web/20201016124014/http://freewilliamsburg.com/november_2001/books.html [16.10.2020]. (Die Seite ist nicht mehr abrufbar, da die URL seit dem letzten Abrufdatum aus der Wayback Maschine entfernt wurde.)

Coleridge, Samuel Taylor/Collier, John Payne (Hg.): *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*. London: Chapman and Hall 1856.

Cooppan, Vilashini: »World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millennium«. In: *Symplokē: A Journal for the Intermingling of Literary, Cultural and Theoretical Scholarship* 9/1-2 (2001), S. 15-43. https://doi.org/10.1353/sym.2001.0007.

Coughlan, Claire: »Grip Lit: The Tense New Genre where Crime meets Passion«. In: *Independent* (6.6.2016), https://web.archive.org/web/20201016124124/www.independent.ie/entertainment/books/grip-lit-the-tense-new-genre-where-crime-meets-passion-34771022.html [1.10.2021].

Cowie, Elizabeth et al.: »Representation vs. Communication«. In: Feminist Anthology Collective (Hg.): *No Turning Back: Writings from the Women's Liberation Movement 1975-80*. London: The Women's Press 1981, S. 238-245.

Cowley, Jason: »Bridget Jones with Blow Jobs: Interview with Chinese Novelist Zhou Wei Hui«. In: *New Statesman* (23.7.2001), https://web.archive.org/web/20201016124254/https://www.newstatesman.com/node/153859 [1.10.2021].

Crenshaw, Kimberlé: »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics«. In: *The University of Chicago Legal Forum* 140 (1989), S. 139-167.

Crouch, Julia: »Genre Bender«. In: *juliacrouch.co.uk* (25.8.2013), https://web.archive.org/web/20201017111732/http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender [1.10.2021].

Crusie, Jennifer/Yeffeth, Gleen (Hg.): *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Dallas: Benbella 2005.

Cueto, Emma: »Here's Why Millennial Women Are Driving Book Sales«. In: *Bustle* (21.3.2016), https://web.archive.org/web/20210304071742/https://www.bustle.com/articles/149127-millennial-women-are-driving-book-sales-and-harry-potter-has-something-to-do-with-it [1.10.2021].

Currey, James: *Africa Writes Back. The African Writers Series & The Launch of African Literature*. Athens: Ohio UP 2008.

Czarnecka, Mirosława: *Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*. Breslau: Wydawn Uniw. Wrocławskiego 1988.

D

Dalzell, Tom/Victor, Terry: »Clit Lit; Cliterature«. In: Dies. (Hg.): *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. 2. Aufl. London/New York: Routledge 2015, S. 175.

Damono, Sapardi Djoko: »Antara Marrakesh, Moskow dan Spinoza«. In: *TEMPO* 3 (9.5.2004), S. 66.

—: »Meninjau Perempuan Dalam Sastera«. In: Dewi Lestari et al.: *Prosa: Yang Jelita Yang Cerita*. Jakarta: Metafor 2004, S. 173-184.

Damrosch, David: »Comparative Literature?«. In: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 118/2 (2003), S. 326-330. https://doi.org/10.1632/003081203X67712.

—: »Introduction: All the Worlds in the Time«. In: Ders. (Hg.): *Teaching World Literature*. New York: MLA America 2009, S. 1-11.

—: »Plus ça change? Die Komparatistik im globalen Zeitalter«. In: Christian Moser/Linda Simonis (Hg.): *Figuren des Globalen: Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: V&R UP 2014, S. 157-167.

—: *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP 2003.

—: »›What is World Literature?‹ – Three Conceptions«. In: *World Literature Today* 77/1 (2003), S. 9-14.

—/Melas, Natalie/Buthelezi, Mbongiseni (Hg.): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. ix-xvi.

—/—/—: »From What Is Comparative Literature? (1903) (Charles Mills Gayley)«. In: Dies. (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. 67f.

—/—/—: (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton et al.: Princeton UP 2009.

Danerek, Stefan: *Tjerita and Novel. Literary Discourse in Post New Order Indonesia*. Lund: Centre for Languages and Literature 2006.

Danford, Natalie: »Lad Lit Hits the Skids«. In: *Publishers Weekly* (29.3.2004), https://web.archive.org/web/20201016125909/https://www.publishersweekly.com/pw/print/20040329/30116-lad-lit-hits-the-skids.html [1.10.2021].

[Dave]: »Helen Fielding Is Not Bridget Jones«. In: *PowellsBooks.Blog* (10.10.2006), https://web.archive.org/web/20201017112916/https://www.powells.com/post/interviews/helen-fielding-is-not-bridget-jones [1.10.2021].

De Lauretis, Teresa: »The Technology of Gender«. In: Dies.: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP 1987, S. 1-30.

—: »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities«. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/2 (1991), S. iii-xviii.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.

Denton, Kirk A. (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia UP 2016.

Dharma, Budi: »Ada Apa Dengan Sastra Kita?«. In: *Tempo Interaktif* 44/XXXII (29.12.-4.1.2004), o. Pag.

Dhume, Sadanand: »Spice Island Girls«. In: *Foreign Policy* 143 (Jul./Aug. 2004), S. 76ff. https://www.jstor.org/stable/pdf/4152916.pdf.

Diana, Elvira: »The New Women's Writing from Saudi Arabia: A Real Instrument for Freedom and Breaking Taboos or Just a Response to the Market Demand of the West?«. In: Sobhi Boustani/Isabella Camera D'Afflitto/Rasheed El-Enany/Wiliam Granara (Hg.): *Desire, Pleasure and the Taboo: New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*. Pisa/Rom: Fabrizio Serra 2014, S. 79-93.

Dietze, Gabriele/Hornscheidt, Lann/Palm, Kerstin/Walgenbach, Katharina: »Einleitung«. In: Walgenbach et al. (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie* (2012), S. 7-22.

—/Yekani, Elahe Haschemi/Michaelis, Beatrice: »›Checks and Balances‹. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory«. In: Walgenbach et al. (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie* (2012), S. 107-139.

Diniejko, Andrzej: »The New Woman Fiction«. In: *victorianweb.org* (17.12.2011), https://web.archive.org/web/20201016130131/www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html [1.10.2021].

Dinsman, Melissa: »The Digital in the Humanities: An Interview with Franco Moretti«. In: *Los Angeles Review of Books* (2.3.2016), https://web.archive.org/web/20200907220313/https://lareviewofbooks.org/article/the-digital-in-the-humanities-an-interview-with-franco-moretti/ [1.10.2021].

Dixon, Ella Hepworth: *The Story of a Modern Woman*. New York: The Cassell Publishing Co. 1894.

Djojopuspito, Suwarsih: *Sahabat yang tidak pernah mati Kian Kemari: Indonesia dan Belanda dalam Sastra*. Jakarta: Penerbit Djambatan 1973.

Donadio, Rachel: »The Chick-Lit Pandemic«. In: *The New York Times* (19.3.2006), https://web.archive.org/web/20190501111624/https://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/the-chicklit-pandemic.html [1.10.2021; als Sigle: P].

Dondorici, Iulia/Wiegandt, Kai: Call for Articles: »›Transnational‹: Potential and Limitations of a Concept in Literary Studies«. In: *fabula.org* (15.1.2018), https://web.archive.org/web/20201016130400/https://www.fabula.org/actualites/call-for-articles-transnational-potential-and-limitations-of-a-concept-in-literary-studies_82258.php [1.10.2021].

[Donna H]: »Who is Sylvain Reynard?«. In: *Girl Who Reads* (2.12.2013), https://web.archive.org/web/20170113051659/www.girl-who-reads.com/2013/12/who-is-sylvain-reynard.html [1.10.2021].

Dooling, Amy D.: »Reconsidering the Origins of Modern Chinese Women's Writing«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 128-135.

Downes, Meg: »New Aromas«. In: *Inside Indonesia* (17.7.2015), https://web.archive.org/web/20200805051851/https://www.insideindonesia.org/new-aromas-2 [1.10.2021].

Duchen, Jessica: »Chicklit is Sexist«. In: *Standpoint* (17.3.2010), https://web.archive.org/web/20180516111922/http://standpointmag.co.uk/node/2811 [1.10.2021].

Duden online: »Label« (o.D.), https://www.duden.de/node/86245/revision/86281 [1.10.2021].

Dunham, Lena (R/D): »Pilot«. In: *Girls* 1/1. USA: HBO 2012. DVD.

Dyer, Richard: *White*. London/New York: Routledge 2008 [1997].

Dyserinck, Hugo: »Geleitwort«. In: Josef Thomik: *Nationalsozialismus als Ersatzreligion. Die Zeitschriften »Weltliteratur« und »Die Weltliteratur« (1935/1944) als Träger nationalsozialistischer Ideologie. Zugleich ein Beitrag zur Affäre Schneider/Schwerte*. Hg. v. Josef Schreier. Aachen: Einhard 2009, S. 8-12.

—: »Komparatistische Imagologie jenseits von ›Werkimmanenz‹ und ›Werktranszendenz‹ [1982]«. In: Ders./Elke Mehnert (Hg.): *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme 2015, S. 119-134.

E

Eagleton, Mary: »Genre and Gender«. In: David Duff (Hg.): *Modern Genre Theory*. Harlow: Pearson Education Limited 2000, S. 250-262.

Eckermann, Johann Peter: »Eintragung vom 3. Oktober 1828«. In: Goethe: *Sämtliche Werke*. Abt. 2. Bd. 12 (1999), S. 274-277 [als Sigle: FA 2/12].

—: »Eintragung vom 31. Januar 1827«. In: Goethe: *Sämtliche Werke*. Abt. 2. Bd. 12 (1999), S. 223-228 [als Sigle: FA 2/12].

Edwards, Louise: »Consolidating a Socialist Patriarchy: The Women Writers' Industry and ›Feminist‹ Literary Criticism«. In: Antonia Finnane/Anne McLaren (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture*. Clayton: Monash Asia Institute 1999, S. 183-197.

Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 4. Aufl. Münster: Unrast-Verl. 2020 [2005].

Eigler, Friederike: »Frauenliteratur/Frauendichtung«. In: Dies./Susanne Kord (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press 1997, S. 186f.

Eliot, George: »Silly Novels by Lady Novelists«. In: *Westminster Review* 66 (1856), S. 442-461.

Ellmann, Mary: *Thinking about Women*. New York: Harcourt, Brace & World 1968.

Elsadda, Hoda: »Arab Women Bloggers: The Emergence of Literary Counterpublics«. In: *Middle East Journal of Culture and Communication* 3/3 (2010), S. 312-332. https://doi.org/10.1163/187398610X538678.

Endah, Alberthiene: *Jodoh Monica*. Jakarta: GPU 2004.

Etling, Bruce/Faris, Robert/Palfrey, John: *Mapping the Arabic Blogosphere: Politics, Culture, and Dissent* (= Berkman Center Research Publication No. 2009-06; Jun. 2009). https://web.archive.org/web/20201016130649/https://pdfs.semanticscholar.org/97cc/a11e63f1a7d33511749889feb921491a5f29.pdf [1.10.2021].

Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2012.

—: ÜberLebenswissen. Bd. 2: *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos 2005.

—: *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*. Berlin: Frey 2013.

F

Faludi, Susan: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown Publ. 1991.

Farr, Cecilia Konchar: »It Was Chick Lit All Along. The Gendering of a Genre«. In: Lilly Goren (Hg.): *You've Come A Long Way, Baby: Women, Politics, and Popular Culture*. Kentucky: Kentucky UP 2009, S. 201-214.

Feldmann, Doris/Schülting, Sabine: »Gender Studies«. In: Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013), S. 260-263.

Fergany, Nader: »Using Human Capabilities: Towards a Knowledge Society«. In: UNDP – United Nations Development Programme. Regional Bureau for Arab States/Arab Fund for Economic and Social Development (Hg.): *Arab Human Development Report 2002: Creating Opportunities for Future Generations*. New York: UNDP 2002, S. 65-83, https://digitallibrary.un.org/record/478490 [1.10.2021].

Ferguson, Niall: *Civilization. The West and the Rest*. New York: Penguin 2011.

Ferriss, Suzanne: »Working Girls: The Precariat of Chick Lit«. In: Elana Levine (Hg.): *Cupcakes, Pinterest, and Ladyporn: Feminized Popular Culture in the Early Twenty-First Century*. Seattle: Illinois UP 2015, S. 177-195. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039577.003.0010

—/Young, Mallory (Hg.): *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York et al.: Routledge 2008.

—/—: (Hg.): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York et al.: Routledge 2006.

—/—: »Chicks, Girls and Choice: Redefining Feminism«. In: *Junctures: The Journal for Thematic Dialogue* 6 (2006), S. 87-97.

—/—: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 1-13.

—/—: »Introduction. Chick Flicks and Chick Culture«. In: Dies. (Hg.): *Chick Flicks* (2008), S. 1-25.

Ferry, Megan M.: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s, or the Politics of Self-Fashioning«. In: *Journal of Contemporary China* 12/37 (Nov. 2003), S. 655-675. https://doi.org/10.1080/1067056032000117696.

Fforde, Jasper: »The Map of Fiction Island« [aus *One of our Thursdays Is Missing*, dem sechsten der *Thursday-Next*-Bücher von Jasper Fforde]. In: *jasperfforde.com* (2011), www.jasperfforde.com/more/images/map.jpg [1.10.2021].

Fielding, Helen: *Bridget Jones's Diary: A Novel*. London: Picador 1996.

—: *Buku harian Bridget Jones*. Ins Indones. übers. v. Amelia Listiani. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

—: »Helen Fielding's Bookshelf«. In: *O, The Oprah Magazine* (Jun. 2004), https://web.archive.org/web/20201016130741/www.oprah.com/omagazine/helen-fieldings-bookshelf/all [1.10.2021].

Fihlani, Pumza/Uhanna, Emmeka: »Xenophobia in South Africa: ›We Nigerians are not all criminals‹«. In: *BBC* (1.3.2017), https://web.archive.org/web/20201016130941/https://www.bbc.com/news/world-africa-39119955 [1.10.2021].

Finnane, Antonia: »What Should Chinese Women Wear? A National Problem«. In: Dies./McLaren (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture* (1999), S. 3-36.

—/McLaren, Anne (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture*. Clayton: Monash Asia Institute 1999.

Flood, Alison: »Harry Potter's Female Readers now Driving the Boom in ›Grip Lit‹«. In: *The Guardian* (17.3.2016), https://web.archive.org/web/20201016131219/https://www.theguardian.com/books/2016/mar/17/harry-potters-female-readers-now-driving-the-boom-in-grip-lit [1.10.2021].

—: »Is this the End of Misery Memoirs?«. In: *The Guardian* (20.11.2008), https://web.archive.org/web/20201016131123/https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/nov/20/misery-memoirs-constance-briscoe [1.10.2021].

Flynn, Gillian: *Gone Girl*. London: Weidenfeld & Nicolson 2012.

Folie, Sandra: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich«. In: *Open Gender Journal* 2 (2018), S. 1-20. https://doi.org/10.17169/ogj.2018.21.

—: »›Chick lit ist tot, lang lebe Clit lit.‹ Die neue(n) Frauenliteratur(en) im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Sexismus«. In: Christoph Behrens/Gabriele Linke/Kristina Mühlbach/Heike Trappe (Hg.): *Populärkultur – Geschlecht – Handlungsräume: Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Berlin et al.: LIT 2018, S. 25-55 [als Sigle: CL].

—: »Frauenliteratur«. In: *Gender Glossar* (2016), 7 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/frauenliteratur [1.10.2021]. urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-219444 (Langzeitarchiv-PDF auf Qucosa-Server) [als Sigle: FL].

—: *Labelling ›The New Women's Fiction‹. Chick lits zwischen Sexualisierung und Postfeminismus*. Masterarbeit, Universität Wien 2015.

—: »Of Outer and Inner Gatekeepers. An Intersectional Perspective on ›New World Literature‹«. In: *Textpraxis – Digitales Journal für Philologie* 16 (2019), S. 1-25. https://www.textpraxis.net/sandra-folie-of-outer-and-inner-gatekeepers [1.10.2021].

—: »The Ethnic Labelling of a Genre Gone Global: A Distant Comparison of African-American and African Chick Lit«. In: Norbert Bachleitner (Hg.): *Translation, Reception, Transfer* (= *The Many Languages of Comparative Literature*. Proceedings of the XXIst congress of the ICLA 2016. 5 Bde. Hg. v. Achim Hölter. Bd. 2). Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 313-326. https://doi.org/10.1515/9783110641998-026.

—/Kreuter, Andrea: »Ausschnitt M|macht Gattung. Zum Verhältnis von Gattungskommentar und Gattungs(re)konfiguration«. In: Thomas Ballhausen/Robert Huez (Hg.): *Der Zeitungsausschnitt. Begleitbuch zur Ringvorlesung*. Unter Mitarb. v. Claudia Geringer. Wien: danzig & unfried 2018, S. 43-65.

Fontane, Theodor: *Berliner Frauenromane*. 7 Bde. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1995.

Forster, Antonia: »A Considerable Rank in the World of Belles Lettres«. In: Binhammer/Wood (Hg.): *Women and Literary History* (2003), S. 106-118.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. 17. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015 [1969].

—: *Die Ordnung des Diskurses*. Übers.u. mit einem Essay v. Ralf Konersmann. 13. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2014 [1970].

—: *Sexualität und Wahrheit.* Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 [1976].

—: »Was ist ein Autor?« [1969]. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden*. Bd. 1: *1954-1969*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 1003-1041.

Frauenzählen (Hg.): *Pilotstudie. Sichtbarkeit von Frauen in Medien und im Literaturbetrieb* (2018), www.frauenzählen.de/studientext.html [1.10.2021].

Freeman, Hadley: »Not That Kind of Girl review – Lena Dunham exposes all, again«. In: *The Guardian* (30.9.2014), https://web.archive.org/web/20190504070951/https://www.theguardian.com/books/2014/sep/30/not-that-kind-of-girl-lena-dunham-review-memoir [1.10.2021].

Freeman, John: »Novelist Wei Hui Talks about Book-Burning, Notoriety and Buddha«. In: *nzherald.co.nz* (17.10.2005), https://web.archive.org/web/20201017114911/https://www.nzherald.co.nz/lifestyle/novelist-wei-hui-talks-about-book-burning-notoriety-and-buddha/SSVPUFCPCRA5AIXIEZUFXBRCHI/ [1.10.2021].

Freeman, Judith: »Behind the Veil«. In: *Los Angeles Times* (8.7.2007), https://web.archive.org/web/20201017115050/https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-jul-08-bk-freeman8-story.html [1.10.2021].

Freuler, Regula: »Ohne Chick-Lit geht die Tussi nie ins Bett«. In: *nzz.ch* (10.12.2006), https://web.archive.org/web/20201017115212if_/https://www.nzz.ch/articleEPB54-1.82026?reduced=true [1.10.2021].

Friedman, Susan Stanford: »World Modernisms, World Literature, and Comparativity«. In: Mark A. Wollaeger/Matt Eatough (Hg.): *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York et al.: Oxford UP 2012, S. 499-525, https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195338904.013.0021 [als Sigle: F].

Friedrich, Werner: »On the Integrity of Our Planning«. In: Haskell M. Block (Hg.): *The Teaching of World Literature. Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin, April 24-25, 1959*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1960, S. 9-22.

Frühm, Thomas: *Gedanken über Goethes Weltliteratur: Zum Goethe-Jahr 1932*. Leipzig: Heling 1932.

G

Galal, S.: *Translation in the Arab Homeland: Reality and Challenge*. Kairo: Higher Council for Culture 1999.

Gan, Li/Jialiang, Xiong/Shuxian, Cai (Hg.): *Zhongguo dangdai wenxueshi*. Peking: Kexue chubanshe 2004.

Garcia, Michael Nieto: »Introduction.« In: Ayu: *They Say I'm a Monkey* (2005), S. ix-xvii.

—: »More than just sex«. In: *Inside Indonesia* 80 (Oct.-Dec. 2004) [digitale Veröffentlichung am 26.7.2007], https://web.archive.org/web/20201016132250/https://www.insideindonesia.org/more-than-just-sex [1.10.2021].

Gardiner, Judith Kegan: »The First English Novel: Aphra Behn's Love Letters, The Canon, and Women's Tastes«. In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 8/2 (1989), S. 201-222.

Genz, Stéphanie/Brabon, Benjamin A.: *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh UP 2009.

George, Nina: »Macho Literaturbetrieb«. In: *boersenblatt.net* (12.1.2017), https://web.archive.org/web/20201016132437/https://www.boersenblatt.net/archiv/1272531.html [1.10.2021].

Gerlach, Julia: »Bridget Jones auf Arabisch. Die ewige Geschichte über die Suche nach dem Richtigen ist in Ägypten seit Jahren ein Bestseller«. In: *Berliner Zeitung* (3.4.2010), https://www.genios.de/presse-archiv/artikel/BEZE/20100403/bridget-jones-auf-arabisch-die-ewig/110025039.html [1.10.2021].

Gerstlacher, Anna: »Ding Ling«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 66-68.

Gibson, William: »Clove Cigarettes and Indonesian Books: An Armchair Traveler's Pleasure«. In: *popmatters.com* (16.2.2015), https://web.archive.org/web/20201016133148/https://www.popmatters.com/189981-clove-cigarettes-and-indonesian-books-2495567794.html [1.10.2021].

Gikandi, Simon: »Introduction«. In: Ders. (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. xv-xxvii.

—: (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950*. 12 Bde. Bd. 11. Oxford: Oxford UP 2016.

Gill, Rosalind: *Gender and the Media*. Cambridge et al.: Polity 2007.

—: »Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility«. In: *European Journal of Cultural Studies* 10/2 (2007), S. 147-166. https://doi.org/10.1177/1367549407075898.

—: »Post-postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times«. In: *Feminist Media Studies* 16/4 (2016), S. 610-630. https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293.

—/Herdieckerhoff, Elena: »Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?« In: *Feminist Media Studies* 6/4 (Dez. 2006), S. 487-504. https://doi.org/10.1080/14680770600989947.

Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. ix-xii.

Goethe, Johann Wolfgang: »Aus dem Faszikel zu Carlyles Leben Schillers (1829/30)«. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bde. Abt. 1: *Sämtliche Werke*. 27 Bde. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. Dieter Borchmeyer [1985-2013, Frankfurter Ausgabe]. Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824-1832: Über Kunst und Altertum V-VI. Hg. v. Anne Bohnenkamp. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1999, S. 865-868 [als Sigle: FA 1/22].

—: »Aus Makariens Archiv (1829)«. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 in 45 Bde. Abt. 1: *Sämtliche Werke*. 27 Bde. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. Dieter Borchmeyer [1985-2013, Frankfurter Ausgabe]. Bd. 10: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hg. v. Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1989, S. 746-774 [als Sigle: FA 1/10].

—: »Eintragung 1804«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 in 45 Bde. Abt. 1: *Sämtliche Werke*. 27 Bde. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. Dieter Borchmeyer [1985-2013, Frankfurter Ausgabe]. Bd. 17: *Tag- und Jahreshefte*. Hg. v. Irmtraut Schmid. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1994, S. 125-139.

—: »Goethe an A. F. C. Streckfuss (Konzept) (23.1.1827)«. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bde. Abt. 2: *Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 12 Bde. Hg. v. Karl Eibl [1991-2013, Frankfurter Ausgabe]. Bd. 10: *Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod – Teil 1: Von 1823 bis*

zum Tode Carl Augusts 1828. Hg. v. Horst Fleig. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1993, S. 443-446 [als Sigle: FA 2/10].

—: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 in 45 Bde. Abt. 2: *Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 12 Bde. Hg. v. Karl Eibl. Bd. 12: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*. Hg. v. Christoph Michl unter Mitw. v. Hans Grüters. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1999 [als Sigle: FA 2/12].

—: »West-oestlicher Divan (Erstdruck 1819)«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 in 45 Bde. Abt. 1: *Sämtliche Werke*. 27 Bde. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u. Dieter Borchmeyer [1985-2013, Frankfurter Ausgabe]. Bd. 3 in 2 Teilbde. Teilbd. 1. Hg. v. Hendrik Birus. 1. neue, völlig rev. Ausg. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 2010, S. 8-299 [als Sigle: FA 1/3].

González-Millán, Xoán: »Soziale Diskurse und Nationalliteratur: Ein paradigmatisches Modell (unter besonderer Berücksichtigung der literarischen Diskurse in Galicien)«. In: Javier Gómez-Montero (Hg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal: Sprache – Narrative Entwürfe – Texte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 3-42.

Goodwin, Sarah Webster: »Cross Fire and Collaboration among Comparative Literature, Feminism, and the New Historicism«. In: Margaret Randolph Higonnet (Hg.): *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca et al.: Cornell UP 1994, S. 247-266.

Goris, Gie: »Indonesian writer Ayu Utami: ›Love is still the name of the game‹«. Übers. v. Thys Storme. In: *MO – Mondiaal Nieuws* (2.8.2012), https://web.archive.org/web/20201016133311/https://www.mo.be/en/article/indonesian-writer-ayu-utami-love-still-name-game [1.10.2021].

Goßens, Peter: »Weltliteratur.« In: Zymner/Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik* (2013), S. 138-143.

—: *Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart et al.: Metzler 2011.

Gqola, Pumla Dineo: »A Peculiar Place for a Feminist? The New South African Woman, *True Love* Magazine and Lebo(gang) Mashile«. In: *Safundi* 17/2 (2016), S. 119-136. https://doi.org/10.1080/17533171.2016.1178470.

Gqubule, Duma/Brown, Andrea: *Black Economic Empowerment Report*. Johannesburg: Skotaville Press 2001.

Grand, Sarah: »The New Aspect of the Woman Question«. In: *The North American Review* 158/448 (1894), S. 270-276.

Green, Jane: *Jemima J*. Ins Indones. übers. v. Kathleen SW. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

Greshoff, Rainer: »Interdisziplinarität und Vergleichen«. In: Peter V. Zima (Hg.): *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*. Unter Mitarb. v. Reinhard Kacianka u. Johann Strutz. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S. 29-45.

Griebeler, Monika: »Literaturwelt Indonesien. Das Land ohne Leser«. In: *qantara.de* (27.5.2015), https://web.archive.org/web/20201016134102/https://de.qantara.de/print/20097 [1.10.2021].

Griffith, Nicola: »Books About Women Don't Win Big Awards: Some Data«. In: *nicolagriffith.com* (26.5.2015), https://web.archive.org/web/20201016134710/https://nicolagriffith.com/2015/05/26/books-about-women-tend-not-to-win-awards/[1.10.2021].

Gross, Terry/Dunham, Lena: »Lena Dunham On Sex, Oversharing And Writing About Lost ›Girls‹«. In: *Fresh Air* [Radioshow auf NPR] (29.4.2014), https://web.archive.org/web/20201015210315/www.npr.org/2014/09/29/352276798/lena-dunham-on-sex-oversharing-and-writing-about-lost-girls [1.10.2021].

Gualtieri, Gillian: »Canonized Women and Women Canonizers: Gender Dynamics in The Norton Anthology of English Literature's Eight Editions«. In: *Gender Issues* 28/1 (2011), S. 94-109. https://doi.org/10.1007/s12147-011-9099-y.

Guerrero, Lisa A.: »›Sistahs Are Doin' It for Themselves‹: Chick Lit in Black and White«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 87-101.

Guillory, John: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago UP 1993.

Gunne, Sorcha: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit«. In: Jernej Habjan/Fabienne Imlinger (Hg.): *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*. New York et al.: Routledge 2016, S. 241-253.

Gupta, Pamila: »The substance of style: Reading Lesley Lokko«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 141-153. https://doi.org/10.1177/1464700119831547.

—/Frenkel, Ronit: »Chick-lit in a time of African cosmopolitanism«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 123-132. https://doi.org/10.1177/1464700119826185.

Gustini, Ray: »Reports of Chick Lit's Death Are Greatly Exaggerated«. In: *The Atlantic* (27.9.2011), https://web.archive.org/web/20201017121240/https://www.theatlantic.com/culture/archive/2011/09/reports-chick-lits-death-are-greatly-exaggerated/337423/ [1.10.2021].

Gut, Katrin: »Feministische Literaturwissenschaft«. In: Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2007), S. 575ff.

Guth, Stephan: »Post-Postmoderne oder …? Ein komponentialanalytischer Versuch zu ʿImārat Yaʿqūbīyān und Banāt ar-Riyāḍ«. In: Rainer Brunner/Jens Peter Laut/Maurus Reinkowski (Hg.): *XXX. Deutscher Orientalistentag. Orientalistik im 21. Jahrhundert: Welche Vergangenheit, welche Zukunft*. Freiburg, 24.-28. September 2007 (ausgewählte Vorträge). Freiburg: o.V. 2008, S. 1-41. http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:5-92535.

Gwynne, Joel: »›The Lighter that Fuels a Blaze of Change‹: Agency and (Cyber)Spatial (Dis)Embodiment in Girls of Riyadh«. In: *Women's Studies International Forum* 37 (Mrz./Apr. 2013), S. 46-52. https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.01.012.

H

Häntzschel, Günter: »Frauenliteratur«. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 157-162.

Hage, Volker: »Ganz schön abgedreht«. In: *Der Spiegel* 12 (1999), https://web.archive.org/web/20190322042429/www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html [1.10.2021].

Hall, Stuart: »When Was ›The Post-Colonial‹? Thinking at the Limit«. In: Iain Chambers/Lidia Curti (Hg.): *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. New York et al.: Routledge 1996, S. 242-260.

Hammond, Andrew: *Popular Culture in The Arab World. Arts, Politics and the Media*. Kairo: American University in Cairo Press 2007.

—: »›Girls of Riyadh‹ Spurs Rush of Saudi Novels«. In: *reuters.com* (24.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016140357if_/https://www.reuters.com/article/idUSL0824250120070724 [1.10.2021].

Hannah, Sophie: »Grip-lit? Psychological Thrillers were around long before Gone Girl«. In: *The Guardian* (29.1.2016), https://web.archive.org/web/20201017122126/https://www.theguardian.com/books/2016/jan/29/psychological-thrillers-grip-lit [1.10.2021].

Hanno, Nahla: »Welcome to the site of Arab Women Writers«. In: *arabwomenwriters.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190216061252/www.arabwomenwriters.com/ [1.10.2021].

Haraway, Donna: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«. In: *Feminist Studies* 14/3 (1988), S. 575-599.

Harbour, Taryn: »Home-grown chick lit a winter cuddle«. In: *Mail & Guardian* (4.6.2010), https://web.archive.org/web/20201016140754/https://mg.co.za/article/2010-06-04-homegrown-chick-lit-a-winter-cuddle/ [1.10.2021].

Harding, Kate: »Women's Fiction: All Misery and Martinis?«. In: *Salon* (19.3.2010), https://web.archive.org/web/20200214132348/https://www.salon.com/2010/03/19/womens_fiction/ [1.10.2021].

Hardy, Roger: »Girl Trouble«. In: *New Statesman* (19.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016141045/https://www.newstatesman.com/books/2007/07/young-women-saudi-riyadh-girls [1.10.2021].

Harkin, James: »The return of the real man«. In: *Financial Times* (15.9.2006), https://www.ft.com/content/6c0ed12a-43b4-11db-8965-0000779e2340 [1.10.2021].

Harnett, Emily: »The Subtle Genius of Elena Ferrante's Bad Book Covers«. In: *The Atlantic* (3.7.2016), https://web.archive.org/web/20200930074408/https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/elena-ferrante-covers-bad-no-good/488732/ [1.10.2021].

Harper, Douglas: »chick (n.)«. In: *Online Etymology Dictionary* (o.J.), https://web.archive.org/web/20201016142101/https://www.etymonline.com/search?q=chick&source=ds_search [1.10.2021].

Harvey, Melinda/Lamond, Julieanne: »2018 Stella Count. The Count«. In: *thestellaprize.com.au* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017084209/https://thestellaprize.com.au/the-count/2018-stella-count/ [1.10.2021].

Harzewski, Stephanie: *Chick Lit and Postfeminism*. Charlottesville: Virginia UP 2011.

Hassan, Wail S.: »Arabic Novel (Mashreq)«. In: Peter Logan Melville (Hg.): *The Encyclopedia of the Novel*. 2 Bde. Bd. 1. Oxford: Wiley-Blackwell 2011, S. 57-65.

Hatley, Barbara: »Nation, ›Tradition‹, and Constructions of the Feminine in Modern Indonesian Literature«. In: Jim Schiller/Barbara Martin-Schiller (Hg.): *Imagining Indonesia. Cultural Politics and Political Culture*. Athens: Ohio UP 1997, S. 90-120.

—: »Literature, Mythology and Regime Change: Some Observations on Recent Indonesian Women's Writings«. In: Kathryn Robinson/Sharon Bessel (Hg.): *Women in Indonesia: Gender Equity and Development*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies 2002, S. 130-143.

Haupt, Johannes: »Literaturverlage geben Männer auf«. In: *lesen.net* (3.8.2015), https://web.archive.org/web/20201016142256/www.lesen.net/ebook-news/literaturverlage-geben-maenner-auf-21675/ [1.10.2021].

Hausen, Karin: »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben« [1976]. In: Sabine Hark (Hg.): *Dis/Kontinuitäten: feministische Theorie*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 173-196.

Hawthorne, Nathaniel: »Brief an seinen Verleger William D. Tiknor (19.1.1855)«. In: Thomas Woodson (Hg.): *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. 23 Bde. Bd. 17: *The Letters, 1853-1856*. Columbus: Ohio State UP 1987, S. 304.

Hayes, Jarrod/Higonnet, Margaret R./Spurlin, William J.: »Introduction: Comparing Queerly, Queering Comparison«. In: Dies. (Hg.): *Comparatively Queer: Interrogating Identities Across Time and Cultures*. Hampshire: Palgrave 2010, S. 1-19.

Hedrick, Linda: »Guest Editorial: Chick Lit and The Private Library (Part III)«. In: *The Private Library* [Blog] (25.6.2010), https://web.archive.org/web/20201016142508/http://privatelibrary.typepad.com/the_private_library/2010/06/guest-editorial-chick-lit-and-the-private-library-part-iii.html [1.10.2021].

Hedrick, Tace: *Chica lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*. Pittsburgh: Pittsburgh UP 2015.

Hegde, Radha S.: »Gender, Media, and Trans/National Spaces«. In: Cynthia Carter/Linda Steiner/Lisa McLaughlin (Hg.): *The Routledge Companion to Media and Gender*. London et al.: Routledge 2014, S. 92-101.

Heinschke, Martina: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch über die Nation«. In: Stange/Jordan/Großmann (Hg.): *Handbuch Indonesien* (2015), S. 436-443.

Helgesson, Stefan/Neumann, Birgit/Rippl, Gabriele (Hg.): *Handbook of Anglophone World Literatures*. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

Hellwig, Tineke: *In the Shadow of Change: Images of Women in Indonesian Literature*. Berkeley: Center for South and Southeast Asia Studies, University of California at Berkeley 1994.

—: *Women and Malay Voices. Undercurrent Murmurings in Indonesia's Colonial Past*. New York et al.: Peter Lang 2012.

Helmi-Picard, Kunang: »Indonesian author dazzles literati at Paris conference«. In: *The Jakarta Post* (13.1.2008), online unter https://web.archive.org/web/20201017123353/http://association-franco-indonesienne-pasar-malam.com/fr/indonesian-author-dazzles-literati-paris-conference [1.10.2021].

Heminsley, Alexandra: »Grip-Lit, and how the Women in Crime Fiction got Interesting«. In: *The Pool* (29.1.2016), https://web.archive.org/web/20190203125227/https://www.the-pool.com/arts-culture/books/2016/4/grip-lit-and-how-the-women-in-crime-fiction-got-interesting [1.10.2021].

Hemmings, Clare: »Telling Feminist Stories«. In: *Feminist Theory* 6/2 (2005), S. 115-139. https://doi.org/10.1177/1464700105053690.

Heng, Shi: »Li Qingzhao«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 166f.

Henighan, Stephen: »A Saudi Soap Opera«. In: *Times Literary Supplement* (27.7.2007), S. 18.

Heraty, Toeti: »Women's Issues in a Patriarchal Society: Novels by Indonesian Women«. In: Thelma B. Kintanar/Maimunah Mohd. Tahir (Ungku.)/Tai Ann Koh/Toeti Heraty: *Emergent Voices: Southeast Asian Women Novelists*. Quezon City: University of the Philippines Press 1994, S. 121-165.

Herder, Johann Gottfried von: *Stimmen der Völker in Liedern*. Hg. v. Johannes von Müller. Tübingen: Cotta 1807.

Hershatter, Gail: »State of the Field: Women in China's Long Twentieth Century«. In: *The Journal of Asian Studies* 63/4 (Nov. 2004), S. 991-1065. https://doi.org/10.1017/S0021911804002396.

Hewett, Heather: »A New Generation of African Women Writers Make New Waves«. In: *Women News Network* (8.8.2010), https://web.archive.org/web/20201017123557/https://womennewsnetwork.net/2010/08/08/new-gen-africa-women-authors/ [1.10.2021].

Heydenrych, Amy: »Griplit – The Biggest Literary Trend to Watch out for in 2016«. In: *bookish.co.za* (26.1.2016), https://web.archive.org/web/20160727174808/www.bookish.co.za/ [1.10.2021].

Heywood, Leslie/Drake, Jennifer: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis/London: Minnesota UP 1997, S. 1-23.

Higonnet, Margaret Randolph: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca et al.: Cornell UP 1994, S. 1-16.

—: »Comparative Literature on the Feminist Edge«. In: Bernheimer (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), S. 155-164.

Hill, Alan: »Thirty Years of a New World Literature«. In: *Bookseller* 16/1 (1993), S. 58f.

Hill, Leslie: »Women's Fiction Since 1970«. In: Sonya Stephens (Hg.): *A History of Women's Writing in France*. Cambridge et al.: Cambridge UP 2000, S. 168-184.

Hill Collins, Patricia/Bilge, Sirma: *Intersectionality*. Cambridge/Malden: Polity 2016.

Hirakawa, Sukehiro: »Japanese Culture: Accommodation to Modern Times«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 28 (1979), S. 46-50.

Hodapp, James (Hg.): *Afropolitan Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2020.

Hölter, Achim/Zymner, Rüdiger: »Einleitung: Konturen der Komparatistik«. In: Zymner/Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik* (2013), S. 1-4.

Hongbing, Ge: *Sha chuang*. Wuhan: Chang Jiang wen yi chu ban she 2003.

Hooten, Jessica Lynice: »In the Classroom or In the Bedroom« [Rezension v. Ferriss/Young: *Chick Lit: The New Woman's Fiction*]. In: *JASNA News – The Newsletter of the Jane Austen Society of North America* 23/1 (2007), S. 21.

Hudson-Weems, Clenora: *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. Troy: Bedford Publishers 1993.

Hui, Wei: *Marrying Buddha* (o. Angabe der Übersetzerin Larissa Heinrich). London: Robinson 2005.

—: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Robinson 2001.

—: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. New York: Pocket Books 2001.

—: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Constable 2017 [als Sigle: SB].

Humes, Bruce: »Transparent Translator Series: Bruce Humes and his ›Shanghai Baby‹«. In: *Fēi Piāo* 25.2.2009), https://web.archive.org/web/20190623064240/http://bruce-humes.com/archives/759 [1.10.2021].

—: »›Shanghai Baby‹, ›Candy‹ and ›Crows‹: Back When Young Female Chinese Writers ›Wrote with their Bodies‹«. In: *Fēi Piāo* (1.6.2015), https://web.archive.org/web/20180731160700/http://bruce-humes.com/archives/9491 [1.10.2021].

Hurt, Erin (Hg.): »Bibliography«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 225-229.

—: »Conclusion. Reading Neoliberal Fairy Tales«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 211-224.

—: »Interview with Kim Wong Keltner«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 197-202.

—: »Interview with Sofia Quintero«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 203-210.

—: »The White Terry McMillan. Centering Black Women Within Chick Lit's Genealogy«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 150-174.

— (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre*. New York/London: Routledge 2019.

Huyssen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP 1987.

I

Iduma, Emmanuel: »No Selasi, African Literature Exists«. In: *Emmanuel Iduma* (10.12.2013), https://web.archive.org/web/20201016144130/www.mriduma.com/no-selasi-african-literature-exists/ [1.10.2021].

Illouz, Eva: *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*. Berlin: Suhrkamp 2013.

IMDb (Hg.): *Happiness Is a Four-letter Word* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075832if_/https://www.imdb.com/title/tt5174974/ [1.10.2021].

Ismah, Nor: »The New Generation of Women Writers form the Pesantren Tradition in Indonesia«. In: Michalik/Budianta (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 193-220.

IWL – Institute for World Literature (Hg.): »Past Sessions« (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080119/https://iwl.fas.harvard.edu/pages/past-sessions [1.10.2021].

J

Jackman, Rebecca: »Fiona Rising – A Profile on Fiona Snyckers«. In: *Thoughts on life* [Blog] (17.8.2010), https://web.archive.org/web/20201017124112/https://rebeccajackman.wordpress.com/2010/08/17/fiona-rising-a-profile-on-fiona-snyckers/ [1.10.2021].

Jankowski, Martin: »Alte Männer, junge Frauen – Indonesiens Gegenwartsliteratur in Bewegung«. In: Ders. (Hg.): *Indonesien lesen* (2014), S. 175-192.

—: »Die Gegenwartsliteratur Indonesiens. Gespräch mit der Dichterin Dorothea Rosa Herliany«. In: Ders. (Hg.): *Indonesien lesen* (2014), S. 159-174.

—: »Gibt es eine indonesische Literatur? (Und wenn ja, wie viele …?)«. In: Ders. (Hg.): *Indonesien lesen* (2014), S. 7-15.

— (Hg.): *Indonesien lesen. Notizen zu Literatur und Gesellschaft*. Berlin: regiospectra 2014.

—: »Indonesische Literaturgeschichte. Ein kurzer Überblick«. In: Ders. (Hg.): *Indonesien lesen* (2014), S. 143-151.

Janssen, Peter: »Indonesia's Literary Ladies«. In: *The Daily Beast* (19.10.2003), https://web.archive.org/web/20120117233250/https://www.thedailybeast.com/newsweek/2003/10/19/indonesia-s-literary-ladies.html [1.10.2021].

Jassin, H. B.: *Gema tana air. Prosa dan puisi 1942-1948*. Jakarta: Balai Pustaka 1948.

—: »Bangkitnya Satu Generasi«. In: Ernst Ulrich Kratz (Hg.): *Sumber Terpilih Sejarah Sastra Indonesia Abad XX*. Jakarta: KPG 2000, S. 513-539.

Jay, Paul: »*State of the Discipline* Comparative Literature and Transdisciplinarity«. In: *Inquire: Journal of Comparative Literature* 3/2 (Feb. 2014), https://web.archive.org/web/20201016144407/http://inquire.streetmag.org/articles/124 [1.10.2021].

Jele, Cynthia: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2010.

—: *Happiness Is a Four-Letter Wor*d. Kapstadt: Kwela Books 2016 [als Sigle: H].

Johani, Mikael: »Kebaya or bolero: Which one is more English?«. In: Hanne Jansen/Anna Wegener (Hg.): *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 – Editorial and Publishing Practices*. Montreal: Éditions québécoises de l'œuvre 2013, S. 25-39.

Johns, Anthony H.: »Genesis of a Modern Literature« [Kap. 9]. In: Ruth T. McVey (Hg.): *Indonesia*. 2., revid. Aufl. New Haven: HRAF Press 1967, S. 410-437.

Johnson, Michelle: »Editor's Note«. In: *World Literature Today* 90/6: *Women Writers cover to cover* (Nov./Dez. 2016), S. 5. https://web.archive.org/web/20170707070241/https://www.worldliteraturetoday.org/2016/november/editors-note-november-2016 [1.10.2021].

Johnson, Samuel: »No. 20 (26.5.1750)«. In: Ders.: *The Works of Samuel Johnson*. Bd. 2: *The Rambler* (1825), S. 99-103.

—: »No. 115 (11.12.1753)«. In: Ders.: *The Works of Samuel Johnson*. Bd. 4: *The Adventurer and Idler* (1825), S. 109-114.

— (Hg.): *The Works of Samuel Johnson* LL.D. 9 Bde. Hg. v. Arthur Murphy u. Francis Pearson Walesby. London/Oxford: W. Pickering/Talboys and Wheeler 1825.

[July]: »Girls of Riyadh«. In: *Publishers Weekly* (2007), https://web.archive.org/web/20201016144623/https://www.publishersweekly.com/978-1-59420-121-9 [1.10.2021].

Junaidi, A[hmad].: »Women reject categorization, defend literary voice«. In: *The Jakarta Post* (23.3.2005) [Der Artikel ist offline, für eine Kopie vgl. Anhang B, S. 431].

—: »Ayu Utami on literature, sex and politics«. In: *The Jakarta Post* (13.11.2005). Repost in: *Jurnal Toddoppuli* (14.10.2010), https://web.archive.org/web/20201017124659/https://jurnaltoddoppuli.wordpress.com/2010/10/14/ayu-utami-on-literature-sex-and-politics/ [1.10.2021].

Jurgensen, Manfred: »Was ist Frauenliteratur?«. In: Ders. (Hg.): *Frauenliteratur: Autorinnen – Perspektiven – Konzepte*. Bern et al.: Peter Lang 1983, S. 13-43.

K

Kaloyanova-Slavova, Ludmilla: Übergangsgeschöpfe. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Helene Böhlau und Franziska von Reventlow. New York et al.: Peter Lang 1998.

Kane, Jean: »Sex and the City of Riyadh. Postfeminist Fabrication«. In: Esra Mirze Santesso/James McClung (Hg.): *Islam and Postcolonial Discourse: Purity and Hybridity*. London: Routledge 2017, S. 113-130.

Kantor, Melina: »Interview with Nollybooks Author Lisa Anne Julien«. In: *Contemporary Romance Writers* (April 2011), https://web.archive.org/web/20201016145105/http://contemporaryromance.org/2011/04/interview-with-lisa-anne-julien/ [1.10.2021].

Kartini, Raden Adjeng: »To Stella Zeehandelaar (25 May, 1899)«. In: Ders.: *The Complete Writings, 1898-1904*. Hg. u. übers. v. Joost Coté. Clayton: Monash University Publishing 2014, S. 67-74.

Kean, Danuta: »The Rise of Raunch«. In: *danutakean.com* (18.7.2004), https://web.archive.org/web/20070315172304/www.danutakean.com:80/blog/?p=15 [1.10.2021].

Kennedy, Philippa: »Beyond the Book«. In: *The National* (18.3.2009), https://web.archive.org/web/20201016145424/https://www.thenationalnews.com/arts-culture/books/beyond-the-book-1.554538 [1.10.2021].

Kershaw, Gina: »Funny Feminism…Is This The Fourth Wave?«. In: *mookychick.co.uk* (3.9.2014), https://web.archive.org/web/20201016145556/www.mookychick.co.uk/feminism/uk-feminism/funny-feminism-is-this-the-fourth-wave.php [1.10.2021].

Keyes, Marian: »›Grip-lit,‹ Sez she. ›Bring me more! […]‹«. In: *twitter.com* (13.4.2015), https://twitter.com/mariankeyes/status/587584474680008704 [26.8.2019; inzwischen gelöscht/offline].

—: »I ›coined‹ the term ›Grip-Lit‹! […]«. In: *twitter.com* (29.5.2015), https://twitter.com/mariankeyes/status/604394357890912256 [26.8.2019; inzwischen gelöscht/offline].

—: »Its the GRIPPIEST of ALL the Grip-Lit I've been reading. […]«. In: *twitter.com* (24.2.2015), https://twitter.com/mariankeyes/status/570194791503413248 [26.8.2019; inzwischen gelöscht/offline].

Khadem, Amir: »Annexing the Unread: A Close Reading of ›Distant Reading‹«. In: *Neohelicon* 39/2 (2012), S. 409-421. https://doi.org/10.1007/s11059-012-0152-y.

Kibria, Nazli: *Becoming Asian American: Second-Generation Chinese and Korean American Identities*. Baltimore: Johns Hopkins UP 2003.

Kiguli, Susan: »Femrite und die Rolle der Schriftstellerin in Uganda: Persönliche Einsichten«. In: Arndt/Berndt (Hg.): *Kreatives Afrika* (2005), S. 243-264.

Kinsella, Sophie: *Pengakuan si gila belanja*. Ins Indones. übers. v. Ade Dina Sigarlaki. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

Klaiber, Isabell: »Gender und Ethnizität in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts«. In: Ingrid Hotz-Davies/Schamma Schahadat (Hg.): *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur.* Bielefeld: transcript 2007, S. 207-233.

Klein, Christian/Schnicke, Falco (Hg.): *Intersektionalität und Narratologie: Methoden, Konzepte, Analysen*. Trier: WVT 2014.

Kleiner, Bettina: »Heteronormativität«. In: *Gender Glossar* (2016), 6 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/heteronormativitaet [1.10.2021]. urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220314 (Langzeitarchiv-PDF auf Qucosa-Server).

Klemperer, Margaret von: »Home-grown chick lit«. In: *news24* (10.2.2008), https://web.archive.org/web/20201017130151/https://www.news24.com/witness/archive/Home-grown-chick-lit-20150430 [1.10.2021].

Klöpsch, Volker/Müller, Eva (Hg.): *Lexikon der chinesischen Literatur.* Unter Mitarb. v. Ruth Keen. München: C.H. Beck 2004.

Knapp, Keith: »Sancong Side«. In: Xinzhong Yao (Hg.): *The Encyclopedia of Confucianism*. Digitale Ausgabe. London/New York: Routledge 2013 [2003].

Kneissl, Eva: »Chinese fiction in English translation. The challenges of reaching larger Western audiences«. In: *Logos. Anales Del Seminario de Metafísica* 18/4 (2007), S. 204-208.

Knudsen, Eva Rask/Rahbek, Ulla: »An Afropolitan Literary Aesthetics? Afropolitan Style and Tropes in Recent Diasporic African Fiction«. In: *European Journal of English Studies* 21/2 (2017), S. 115-128. https://doi.org/10.1080/13825577.2017.1344473.
— (Hg.): *In Search of the Afropolitan: Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic African Literature.* London/New York: Rowman & Littlefield International 2016.
—: »Opening. In Search of the Afropolitan«. In: Dies. (Hg.): *In Search of the Afropolitan* (2016), S. 1-11.
König, Dominik von: »Lesesucht und Lesewut«. In: Herbert G. Göpfert (Hg.): *Buch und Leser: Vorträge des 1. Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens, 13. und 14. Mai 1976.* Hamburg: Hauswedell 1977, S. 89-124.
Koetse, Manya: *Shanghai Baby: Beyond China. A Chinese Novel Banished to the West.* Bachelor Thesis Literary Studies, University of Amsterdam 2008 (Original auf Niederländisch, Englische Version 2012). https://web.archive.org/web/20201016150702/https://www.manyakoetse.com/wp-content/uploads/2012/12/Shanghai-Baby-Beyond-China-manyakoetse.com_.pdf [1.10.2021].
Kong, Shuyu: »Literary Celebrity in China: From Reformers to Rebels«. In: Elaine Jeffreys/Louise P. Edwards (Hg.): *Celebrity in China*. Hong Kong: Hong Kong UP 2010, S. 125-143.
Koning, Christina: »Girls of Riyadh«. In: *The Times* (14.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016150902/https://www.thetimes.co.uk/article/girls-of-riyadh-wmqrwcc22wg [1.10.2021].
Koppen, Erwin: »Madame de Staël«. In: Wolf-Dieter Lange (Hg.): *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts.* Bd. 1: *Romantik und Realismus.* Unter Mitw. v. Renate Baader. Heidelberg: Quelle & Meyer 1979, S. 50-69.
Kord, Susanne: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900.* Stuttgart: Metzler 1996.
Kramatschek, Claudia: »Afropolitans in der Literatur. Weltbürger mit afrikanischen Wurzeln«. In: *SWR2* (16.4.2015), S. 1-13. https://web.archive.org/web/20180210062108/https://www.swr.de/-/id=15195666/property=download/nid=660374/1kqg53e/swr2-wissen-20150416.pdf [1.10.2021].
Krantz, Rachel: »Enough About Lena Dunham's Ass!«. In: *Daily Beast* (15.1.2013), https://web.archive.org/web/20201024175419/https://www.thedailybeast.com/enough-about-lena-dunhams-ass [1.10.2021].
Kristmannsson, Gauti: »The Nordic Turn in German Literature«. In: Eleoma Joshua/Robert Vilain (Hg.): *Edinburgh German Yearbook* 1 (2007), S. 63-72.
Kubin, Wolfgang: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert.* Berlin/Boston: De Gruyter/Saur 2005.
Küppers, Carolin: »Intersektionalität«. In: *Gender Glossar* (2014), 5 Absätze, https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet [1.10.2021]. urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220383 (Langzeitarchiv-PDF auf Qucosa-Server).
Kumar, Sunaina: »The Rise of Ladki-Lit«. In: *The Indian Express* (7.10.2006), https://web.archive.org/web/20201017131301/http://archive.indianexpress.com/news/the-rise-of-ladkilit/14234/0 [1.10.2021].
Kuntz, Tom: »Woe Is Women's Lit«. In: *Idea of the Day* [Blog der *New York Times*] (18.3.2010), https://web.archive.org/web/20200217204545/http://ideas.blogs.nytimes.com/2010/03/18/woe-is-womens-lit/ [1.10.2021].

Kwela Books (Hg.): »Kwela romance-writing guidelines (Sapphire Press)«. In: *Scribd* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080558/https://www.scribd.com/document/29961550/Kwela-Sapphire-Press-Romance-Novel-Writing-Guidelines [1.10.2021].

Kyomuhendo, Goretti: »Was es bedeutet, eine afrikanische Schriftstellerin zu sein: Freuden und Herausforderungen«. In: Arndt/Berndt (Hg.): *Kreatives Afrika* (2005), S. 265-275.

L

Lafsky, Melissa: »Misogyny For Sale: The New ›Frat-Lit‹ Trend«. In: *The Huffington Post* (6.6.2006), https://web.archive.org/web/20160209123411/www.huffingtonpost.com/melissa-lafsky/misogyny-for-sale-the-new_b_22313.html [1.10.2021].

Lamping, Dieter: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Meilensteine der Weltliteratur. Von der Aufklärung bis in die Gegenwart*. Stuttgart: Kröner 2015, S. vii-x.

—: »Vergleichende Textanalysen«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. 3 Bde. Bd. 2: *Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 216-224.

—/Tihanov, Galin (Hg.): *Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures: DFG-Symposion 2018*. Stuttgart: Metzler 2019.

Lanser, Susan Sniader: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell UP 1992.

Larenaudie, Sarah Raper: »Global Millennials: Riyadh Postcard«. In: *Time* (21.2.2008), https://web.archive.org/web/20201016152110/http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1714683_1714625_1714284,00.html [1.10.2021].

Larson, Wendy: *Women and Writing in Modern China*. Stanford: Stanford UP 1998.

Ledger, Sally: *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester et al.: Manchester UP 1997.

Lee, Felicia R.: »Black chick lit hits middle age«. In: *Star-News* (3.7.2005), S. 6D, https://web.archive.org/web/20201016152202/https://news.google.com/newspapers?nid=1454&dat=20050703&id=3H0WAAAAIBAJ&sjid=qR8EAAAAIBAJ&pg=4937,621174&hl=de [1.10.2021].

Lee, Hermione: »Literary Culture and the Novel in the New Millennium«. In: Birch/Drabble (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature* (2009), S. 1-8.

Leifer, Michael: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia*. 3. Aufl. London/New York: Routledge 2001.

—: »Nasakom (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia* (2001), S. 195.

—: »New Order (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia* (2001), S. 202.

—: »Pancasila (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia* (2001), S. 210f.

Lengxi, Tu et al. (Hg.): *Tian bu liang jiu fenshou*. Shanghai: Shanghai Shehui Kexue Chubanshe 2003.

Lepins, Evinda: »About Chicklit Power Ministries«. In: *chicklitpower.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160922043804/http://chicklitpower.com:80/about-cpm/ [1.10.2021].

—: »Coffee Hour with Chicklit Power. A Cup of Encouragement for the Day« [Rezension]. In: *goodreads.com* (21.5.2012), https://web.archive.org/web/20201017132012/https://www.goodreads.com/book/show/10717935-coffee-hour-with-chicklit-power-a-cup-of-encouragement-for-the-day [1.10.2021].

Levine, Caroline/Mani, B. Venkat: »What Counts as World Literature?«. In: *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 74/2 (2013), S. 141-306. https://doi.org/10.1215/00267929-2073043.

Levy, Ariel: *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture.* New York et al.: Free Press 2005.

Lewis, Luana: »Trends in Crime Fiction: From Psychological Thrillers to Domestic Noir«. In: *London Writers' Club* (27.6.2014), https://web.archive.org/web/20201016152440/http://londonwritersclub.com/2014/06/trends-in-crime-fiction-from-psychological-thrillers-to-domestic-noir/ [1.10.2021].

Liangjun, Yuan: »The Vulgarizing Trend in Literature and the Call for Lu Xun's Literary Spirit«. In: *Journal of Graduate School of Chinese Academy of Social Sciences* 1 (2001), http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTotal-ZSKY200101018.htm.

Lin, Huang: »Smiley Feminism«. In: *Feminism in China* 1/1 (2004), S. 110f.

Lindemann, Thomas: »Sie schreiben, wollen Sex und sind wütend«. In: *welt.de* (22.1.2009), https://web.archive.org/web/20201016153028/www.welt.de/kultur/article3064465/Sie-schreiben-wollen-Sex-und-sind-wuetend.html [1.10.2021].

—: »Verlag ändert Buchcover: Autorin empört über sexuellen Kitsch«. In: *welt.de* (14.11.2007), https://web.archive.org/web/20201016152739/https://www.welt.de/kultur/article1363360/Autorin-empoert-ueber-sexuellen-Kitsch.html [1.10.2021].

[Lindsay]: »Nollybooks to be Made Into Romantic Comedy Television Series«. In: *Books LIVE Sunday Times* (18.7.2012), https://web.archive.org/web/20201016154234/http://bookslive.co.za/blog/2012/07/18/nollybooks-to-be-made-into-romantic-comedy-television-series/ [1.10.2021].

Ling, Ding: »Miss Sophia's Diary«. Übers. v. Tani E. Barlow. In: Barlow/Bjorge (Hg.): *I Myself Am a Woman* (1989), S. 49-81.

—: »Shanghai, Spring 1930«. Übers. v. Shu-ying Ts'ao u. Donald Holoch. In: Barlow/Bjorge (Hg.): *I Myself Am a Woman* (1989), S. 112-171.

Link-Heer, Ursula: »Zur ›Erfindung‹ von Disziplinen gestern und heute. Plädoyer für eine kultur- und metatheoretische Orientierung der ›Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft‹«. In: Carsten Zelle (Hg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus.* Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verlag 1999, S. 61-79.

Lipscombe, Becky: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia«. In: *BBC News* (10.9.2003), https://web.archive.org/web/20201016154707/http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/3093038.stm [1.10.2021].

Liu, Bin/Baer, Brian James: »Packaging a Chinese ›Beauty Writer‹. Re-reading *Shanghai Baby* in a Web Context«. In: *Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal* 26/2 (Aug. 2017), S. 415-434. https://doi.org/10.7202/1041031ar.

Liu, Lydia H.: »Literary Criticism as A Discourse of Legitimation«. In: Dies.: *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937.* Stanford: Stanford UP 1995, S. 183-213.

—/Karl, Rebecca E./Ko, Dorothy: *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory.* New York: Columbia UP 2013.

Löffler, Sigrid: *Die neue Welt-Literatur und ihre großen Erzähler.* München: C.H. Beck 2014.

Loekito, Medy: »Perempuan Sastra Pria«. In: *Jurnal Perempuan* 30 (2003), S. 65-76.

Lokko, Lesley: »›No more than three, please!‹: restrictions on race and romance«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 133-140. https://doi.org/10.1177/1464700119831548.

Love, Heather: »Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn«. In: *New Literary History* 41/2 (2010), S. 371-391. https://doi.org/10.1353/nlh.2010.0007.

Lozano de la Pola, Ana: »Gender and Genre in Comparative Literature and (Comparative) Cultural Studies«. In: Steven Tötösy de Zepetnek/Tutun Mukherjee (Hg.): *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies.* Bangalore et al.: Foundation Books 2013, S. 137-147.

Lu, Sheldon H.: »Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China«. In: *Modern Language Quarterly* 69/1 (2008), S. 167-185. https://doi.org/10.1215/00267929-2007-030.

Luders-Manuel, Shannon: »Girls of Riyadh by Rajaa Alsanea«. In: *Bookreporter* (22.1.2011), https://web.archive.org/web/20160520064138/https://www.bookreporter.com/reviews/girls-of-riyadh [1.10.2021].

Lusher, Adam: »Bookshop Changes ›Women's Fiction‹ Label after Appeal from ›Sisterhood‹«. In: *The Telegraph* (3.9.2011), https://web.archive.org/web/20201016154939/www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/8739104/Bookshop-changes-womens-fiction-label-after-appeal-from-sisterhood.html [1.10.2021].

Lyne, Sandra: »Consuming Madame Chrysanthème: Loti's ›Dolls‹ to *Shanghai Baby*«. In: *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 8 (Oct. 2002), https://web.archive.org/web/20201016155053/http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html [1.10.2021].

M

Mabuse, Nkepile/Wither, Emily: »New wave of chick lit has romance – but no sex«. In: *CNN (Inside Africa)* (16.2.2011), https://web.archive.org/web/20201016155223/http://edition.cnn.com/2011/WORLD/africa/02/16/nollybooks.romance.reading/ [1.10.2021].

Machali, Rochayah/Nurhayati, Ida: »Challenging Tradition: The Indonesian Novel *Saman*«. In: *GEMA Online. Journal of Language Studies* 5/1 (2005), S. 1-19. http://ejournal.ukm.my/gema/article/view/199/172 [1.10.2021].

[Maeve Bitchy]: »clit lit«. In: *Urban Dictionary* (24.5.2008), https://web.archive.org/web/20201017133540/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=clit+lit [1.10.2021].

Maier, Henk: »Indonesian Literature: A Double History«. In: Putten et al. (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions* (2017), S. 19-43.

Mair, Victor H.: »Introduction: The Origins and Impact of Literati Culture«. In: Ders. (Hg.): *The Columbia History of Chinese Literature.* Digitale Ausgabe. New York/Chichester: Columbia UP 2010 [2001], S. 1-15.

Makombe, Rodwell: »Images of Woman and Her Search for Happiness in Cynthia Jele's *Happiness is a Four-Letter Word*«. In: *Tydskrif Vir Letterkunde* 55/1 (2018), S. 110-121. https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.55i1.1552.

Makumbe, Sarah: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (25.11.2017), https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word [1.10.2021].

Mani, B. Venkat: »Bibliomigrancy. Book Series and the Making of World Literature«. In: Theo D'haen (Hg.): *The Routledge Companion to World Literature*. London et al.: Routledge 2012, S. 283-296.

Mansfield, Harvey: *Manliness*. New Haven: Yale UP 2006.

Mantovani, Rizal (R)/Dhirgantoro, Donny/Soraya, Sunil (DB): *Supernova: The Knight, the Princess & Shooting Star*. Indonesien/USA: Soraya Intercine Film PT 2014.

Marchal, Kai: »Chinesische Literatur: Wer China verstehen will, muss lesen«. In: *Zeit online* (13.5.2018), https://web.archive.org/web/20180513120319/https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/chinesische-zeitgenoessische-literatur-mo-yan-yu-hua [1.10.2021].

Marx, Karl/Engels, Friedrich: »Manifest der Kommunistischen Partei (1848)«. In: *Marx-Engels-Werke*. Bd. 4: *Mai 1846-März 1848*. Berlin: Dietz 1959, S. 459-493.

Mazza, Cris: »What is Postfeminist Fiction?«. In: Ders./DeShell (Hg.): *Chick-Lit: Postfeminist Fiction* (2000), S. 8f.

—: »Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 17-28.

—/DeShell, Jeffrey (Hg.): *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Carbondale: Fiction Collective Two 1995.

—/—: *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. 2. Aufl. Carbondale: Fiction Collective Two 2000 [1995].

—/—/Sheffield, Elisabeth (Hg.): *Chick-Lit 2: No Chick Vics*. Carbondale: Fiction Collective Two 1996.

McCall, Leslie: »The Complexity of Intersectionality«. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30/3 (2005), S. 1771-1800. https://doi.org/10.1086/426800.

McCormick, Richard W.: *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Literature, and »New Objectivity«*. New York: Palgrave 2001.

McDougall, Bonnie S.: *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong 2003.

McDougall, Russell: »The ›New‹ World Literature: A Review Essay«. In: *Transnational Literature* 6/2 (2014), S. 1-10. https://hdl.handle.net/1959.11/15186.

McLaughlin, Emma/Kraus, Nicola: *Buku harian Nanny*. Ins Indones. übers. v. Siska Yuanita. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003 [2002].

McNulty, Bridget: »Domestic Juices«. In: *Sunday Times* (19.8.2007), S. 13.

McRobbie, Angela: »Post-Feminism and Popular Culture«. In: *Feminist Media Studies* 4/3 (2004), S. 255-264. https://doi.org/10.1080/1468077042000309937.

—: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles et al.: Sage 2009.

Meharena, Rahwa: »Must Read Books by African Authors«. In: *Africa's Heartbeat* [Blog] (30.1.2013), https://web.archive.org/web/20201016160439/https://africasheartbeat.wordpress.com/tag/cynthia-jele/ [1.10.2021].

Meloni, Christine: *Teen Chick Lit. A Guide to Reading Interests*. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2010.

Meltzl von Lomnitz, Hugo: »Present Tasks of Comparative Literature (1877)«. Ins Engl. übers. v. Hans-Joachim Schulz u. Phillip H. Rhein. In: Damrosch/Melas/Buthelezi (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. 41-49.

Memmott, Carol: »Chick Lit, for Better or Worse, is Here to Stay«. In: *USA Today* (21.6.2006), https://web.archive.org/web/20201016160915/http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-06-20-chick-lit_x.htm [1.10.2021].

Merrick, Elizabeth (Hg.): *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*. New York: Random House 2006.

—: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *This Is Not Chick Lit* (2006), S. vii-xi.

Mian Mian: *Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Andrea Lingenfelter. Boston et al.: Little, Brown and Company 2003.

—: *Lalala*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. 4. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

—: »Xianggang qingren«. In: Dies.: *Yansuan qingren*. Shanghai: Shanghai Sanlian Shudian 2000, S. 5-29.

Michalik, Yvonne/Budianta, Melani: »Interview with Djenar Maesa Ayu«. Ins Engl. übers. v. Dens. In: Budianta/Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 51-53.

Milford, Nancy: *Zelda: A Biography*. New York et al.: Harper Perennial Modern Classics 2011 [1970].

Millett, Kate: *Sexual Politics*. Garden City: Doubleday 1970.

Mißler, Heike: *The Cultural Politics of Chick Lit: Popular Fiction, Postfeminism and Representation*. New York/London: Routledge 2016.

—: »Neoliberal Fantasies. Erica Kennedy's *Feminista* (2009)«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 131-149.

Mlynowski, Sarah/Jacobs, Farrin: *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit*. Philadelphia: Quirk Books 2006.

Mogosi, Elliot: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com*, https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word [1.10.2021].

Mohanty, Chandra Talpade: »›Under Western Eyes‹ Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles«. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/2 (2003), S. 499-535. https://doi.org/10.1086/342914.

Moleya, Thabang (R)/Ntintili, Busisiwe (DB): *Happiness Is a Four-letter Word*. Südafrika: Onemanshow Creative 2016. Amazon Stream/Youtube.

Montgomery, Rian: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (Sept. 2012), https://web.archive.org/web/20120922045224/http://chicklitbooks.com/what-is-chick-lit/ [1.10.2021].

Montoro, Rocío: *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London et al.: Bloomsbury 2012.

Moretti, Franco: »Conjectures on World Literature«. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54-68 [als Sigle: C].

Morris, Evan: »Biddy«. In: *The Word Detective* (o.J.), https://web.archive.org/web/20200613220549/www.word-detective.com/back-c.html [1.10.2021].

Morrison, Amanda Maria: »Chicanas and ›Chick Lit‹: Contested Latinidad in the Novels of Alisa Valdes-Rodriguez«. In: *The Journal of Popular Culture* 43/2 (2010), S. 309-329. https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00743.x.

Moss, Chris: »Have Men Fallen out of Love with Books?«. In: *The Telegraph* (2.3.2015), https://web.archive.org/web/20151229121409/www.telegraph.co.uk/men/thinking-man/11444510/Have-men-fallen-out-of-love-with-books.html [1.10.2021].

Mpho, Bernadette: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (18.9.2013), https://web.archive.org/web/20201016162128/https://www.goodreads.com/book/show/6749328-the-30th-candle [1.10.2021].

Müller, Gesine: »Die Debatte *Weltliteratur – Literaturen der Welt*«. In: Dies. (Hg.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: Frey 2014, S. 7-17.

Mufti, Aamir R.: *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge/London: Harvard UP 2016.

[Mujer Latina]: »A Dumbed Down Travel Book for Women (Rezension v. *Wanderlust and Lipstick*)«. In: *Amazon.com* (30.4.2013), https://web.archive.org/web/20201016163640/https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/R2AA55M47ZNIUR/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=0978728068 [1.10.2021].

Mumford, Tracy: »Explaining the Latest Literary Trend: ›Grip Lit‹«. In: *MPR News* (31.5.2016), https://web.archive.org/web/20201016163824/https://www.mprnews.org/story/2016/05/31/books-what-is-grip-lit [1.10.2021].

Murray, Roston: *The Comic Mode in English Literature: From the Middle Ages to Today*. London: Continuum 2011.

Murua, James: »Five things I learnt from ›Happiness is a four letter word‹«. In: *James Murua's Literature Blog* (22.5.2012), https://web.archive.org/web/20200811132233/www.jamesmurua.com/five-things-i-learnt-from-happiness-is-a-four-letter-word/ [1.10.2021].

Mustafa, Shakir (Hg.): *Contemporary Iraqi Fiction: An Anthology*. Syracuse: Syracuse UP 2008.

N

Napack, Jonathan: »Banned in Beijing: A Rebel Writer's Message«. In: *International Herald Tribune* (8.2.2001). Erneut abgedruckt in: Mian Mian: *Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Andrea Lingenfelter. Boston et al.: Little, Brown and Company 2003, o. Pag. (hinterer Buchteil).

National Library of Scotland (Hg.): »Ossian Collection« (o.D.), https://digital.nls.uk/76750236 [1.10.2021].

NEA – National Endowment for the Arts (Hg.): *A Decade of Arts Engagement: Findings from the Survey of Public Participation in the Arts, 2002-2012* (= NEA Research Report 58). Washington: NEA 2015, https://web.archive.org/web/20200821195805/https://www.arts.gov/sites/default/files/2012-sppa-jan2015-rev.pdf [1.10.2021].

Neumann, Birgit/Rippl, Gabriele: »Anglophone World Literatures: Introduction«. In: *Anglia* 135/1 (2017), S. 1-20. https://doi.org/10.1515/ang-2017-0001.

Nichols, Catherine: »Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name«. In: *Jezebel* (4.8.2015), https://web.archive.org/web/20200409155048/http://jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627 [1.10.2021].

Nicholson, Linda: »Feminism in ›Waves‹: Useful Metaphor or Not?«. In: *New Politics* XII/4 (#48, 2010), https://web.archive.org/web/20190120082150/http://newpol.org/content/feminism-waves-useful-metaphor-or-not [1.10.2021].

Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur: eine Einführung*. Darmstadt: wbg 2013.
Ning, Wang: »Rethinking Modern Chinese Literature in a Global Context«. In: *Modern Language Quarterly* 69/1 (March 2008), S. 1-11. https://doi.org/10.1215/00267929-2007-021.
Nkosana, Shukie: *Cherry Marbles*. Kapstadt: Sapphire Press 2010.
[Nora]: »Girls of Riyadh (Banat Alriyadh) and Ethics of Difference«. In: *Languages in Conflict* [Blog] (12.1.2016), https://web.archive.org/web/20201016164501/https://languagesinconflict.wordpress.com/tag/girls-of-riyadh/ [1.10.2021].
Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktualis.u. erw. Aufl. Stuttgart et al.: Metzler 2013.

O

O. A.: »鸡«. In: *linguee.com* (o.D.), https://www.linguee.com/english-chinese/search?source=auto&query=%E9%B8%A1 [1.10.2021].
—: »20 Words Related to Chick«. In: *Urban Dictionary* (o.D.), https://web.archive.org/web/20150119234925/www.urbandictionary.com/define.php?term=chick [1.10.2021].
—: »A Handy Guide to Speaking South African.« In: *Banana Newsline* (o.J.), https://web.archive.org/web/20201016164553/https://banananewsline.wordpress.com/about/a-handy-guide-to-speaking-south-african/ [1.10.2021].
—: »About« [Go! Girl Guides]. In: *gogirlguides.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190418184033/http://gogirlguides.com/about/ [1.10.2021].
—: »About« [State of the Discipline]. In: *stateofthediscipline.acla.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201016193609/https://stateofthediscipline.acla.org/about [1.10.2021].
—: »About for Dummies«. In: *dummies.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017073935/https://www.dummies.com/about-for-dummies/ [1.10.2021].
—: »About Nollybooks«. In: *nollybooks.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083031/www.nollybooks.co.za/index.php/about-us [1.10.2021].
—: »About our Imprints & Publishing Partners«. In: *kensingtonbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080325/https://www.kensingtonbooks.com/pages/imprints-publishing-partners/ [1.10.2021].
—: »About this book: Happiness is a Four-Letter Word. Cynthia Jele«. In: *kwela.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190701003720/http://kwela.com/Books/19281 [1.10.2021].
—: »About this book: Nooit is 'n lang, lang tyd. Anchien Troskie«. In: *kwela.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20191002205742/www.kwela.com/Books/2968 [1.10.2021].
—: »About Us«. In: *ankarapress.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20170214195357/www.ankarapress.com/pages/about-us [1.10.2021].
—: »About Us«. In: *banipal.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017072907/www.banipal.co.uk/about_us/ [1.10.2021].
—: »About Us«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20070715153700/www.chicklit.co.uk/articles/about_us.asp [1.10.2021].
—: »About Us«. In: *digitalbackbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017073740/https://digitalbackbooks.com/staticcms/aboutus [1.10.2021].

—: »About Us«. In: *lontar.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017081826/https://lontar.org/about-us-4/ [1.10.2021].

—: »About Us«. In: *millsandboon.co.uk* (o.D.), https://www.millsandboon.co.uk/pages/about-us [1.10.2021].

—: »About us«. In: *nb.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017082736/https://www.nb.co.za/en/about-us [1.10.2021].

—: »Africa's 100 Best Books of the 20th Century.« In: *Bellagio Publishing Network Newsletter 30* (Mai 2002), S. 25f. https://web.archive.org/web/20190801215559/www.bellagiopublishingnetwork.com/newsletter30/100bestb.pdf [1.10.2021].

—: »Agus Suwage«. In: *arndtfineart.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017072831/www.arndtfineart.com/website/artist_10739?idx=s [1.10.2021].

—: »Authors A-Z«. In: *chicklit.co.uk* (7.11.2002), https://web.archive.org/web/20021107063154/www.chicklit.co.uk:80/1163.html [1.10.2021].

—: »Ayu Utami«. In: *satupena.id* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083815/http://satupena.id/anggota/ayu-utami/ [1.10.2021].

—: »Banipal Books«. In: *banipal.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190629002402/www.banipal.co.uk/banipal_books/ [1.10.2021].

—: »Black Authors Rarely Have Made the Best-Seller List« [Rezension zu Michael Korda: *Making the List: A Cultural History of the American Bestseller 1900-1999*.]. In: *The Journal of Blacks in Higher Education* 34 (Winter 2001-2002), S. 128-130.

—: »Black Literary Agents Are Making Appearances in the Lily-White Field of Book Publishing.« In: *The Journal of Blacks in Higher Education* 28 (Summer 2000), S. 64f.

—: »Chick Lit«. In: *harlequin.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20150319053154/www.harlequin.com/store.html?vcid=6 [1.10.2021].

—: »chick lit«. In: *harlequin.com* [Schlagwortsuche am 24.10.2020], https://web.archive.org/web/20201024091728if_/https://books.harlequin.com/search?w=%22chick+lit%22 [1.10.2021].

—: »chick lit«. In: *kensingtonbooks.com* [Schlagwortsuche am 24.10.2020], https://web.archive.org/web/20201024094150/https://www.kensingtonbooks.com/search-results/?keyword=%22chick+lit%22 [1.10.2021].

—: »chick lit«. In: *simonandschuster.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026162347/https://www.simonandschuster.com/search/books/_/N-/Ntt-chick+lit?options%5Bsort%5D=RELEVANCE [1.10.2021].

—: »chick lit«. In: *wordspy.com* (erstellt: 19.10.1999; zuletzt aktualisiert: 30.4.2002), https://web.archive.org/web/20201017085017/https://wordspy.com/index.php?word=chick-lit [1.10.2021].

—: »Chick Lit Is Not Dead«. In: *chicklitisnotdead.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20090119234152/http://chicklitisnotdead.com/ [1.10.2021].

—: »Chick Lit Roots«. In: *contemporaryromance.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20161014234628/http://contemporaryromance.org/about/chick-lit-roots/ [1.10.2021].

—: »China's New Generation of Online Novelists.« In: *New Matilda* (22.7.2009), https://web.archive.org/web/20201016165117/https://newmatilda.com/2009/07/22/chinas-new-generation-online-novelists/ [1.10.2021].

—: »Commonwealth Prize«. In: *africabookclub.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200814161237/https://www.africabookclub.com/award-winners/prize-winning-writers/ [1.10.2021].

—: »desi«. In: *Lexico.com* (o.D.), https://www.lexico.com/definition/desi [1.10.2021].
—: »Dewi ›Dee‹ Lestari«. In: *satupena.id* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083913/http://satupena.id/anggota/dewi-dee-lestari/ [1.10.2021].
—: »Die Hände des Cellisten: Sexy Stories. Kindle Ausgabe. Von Nora Loy«. In: *amazon.de* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024082822/https://www.amazon.de/Die-H%C3%A4nde-Cellisten-Sexy-Stories-ebook/dp/B017YUZ5DK [1.10.2021].
— »Downtown Press«. In: *simonandschuster.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026161755/https://www.simonandschuster.com/search/books/Imprint-Downtown-Press/_/N-1z13m5z/Ne-ph4 [1.10.2021].
—: »Frequently Asked Questions«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20031011005846/http://chicklitbooks.com:80/faq.html [1.10.2021].
—: »gender bender«. In: *Lexico.com* (o.D.), https://www.lexico.com/definition/gender_bender [1.10.2021].
—: »Genres. Lad Lit«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074542/https://www.goodreads.com/genres/lad-lit [1.10.2021].
—: »Genres. Literary Chick Lit«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074925/https://www.goodreads.com/genres/literary-chick-lit [1.10.2021].
—: »Getrude Mungai, Faith Gatimi, Vaishnavi Ram Mohan: Drumbeats on Mobile. Storymoja Nairobi 2013, Saturday 21 September 2013«. In: *hayfestival.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075755/https://www.hayfestival.com/p-7030-getrude-mungai-faith-gatimi-vaishnavi-ram-mohan.aspx [1.10.2021].
—: »Girls of Riyadh Reader's Guide: A Conversation with Rajaa Alsanea«. In: *penguinrandomhousecom* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201016165437/https://www.penguinrandomhouse.com/books/300281/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea/9780143113478/readers-guide/ [1.10.2021].
—: »Happiness Is a Four Letter Word Sets Box Office on Fire!«. In: *nfvf.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024095531/https://www.nfvf.co.za/home/index.php?ipkArticleID=427 [1.10.2021].
—: »How to Build a Girl. A Novel. By Caitlin Moran«. In: *harpercollins.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024092458if_/https://www.harpercollins.com/products/how-to-build-a-girl-caitlin-moran?variant=32205652426786 [1.10.2021].
—: »Is the chick-lit train running out of steam?«. In: *independent.ie* (19.2.2012), https://web.archive.org/web/20201017171321/https://www.independent.ie/entertainment/books/is-the-chick-lit-train-running-out-of-steam-26823168.html [1.10.2021].
— »label«. In: *Lexico.com* (o.D.), https://www.lexico.com/definition/label [1.10.2021].
— »lad lit«. In: *wordspy.com* (24.2.2004), https://web.archive.org/web/20201024103940/https://wordspy.com/index.php?word=lad-lit [1.10.2021].
—: »Lad Lit Books«. In: amazon.co.uk (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024080950/https://www.amazon.co.uk/Lad-Lit-Fiction-Books/b?ie=UTF8&node=590930 [1.10.2021].
—: »ladlit«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20030601232145/http://chicklit.co.uk:80/ladlit.asp [1.10.2021].
—: »Listopia: Metropop Favorites?«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074632/https://www.goodreads.com/list/show/17770.Metropop_Favorites [1.10.2021].

—: »literarychicks«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20031212112125/www.chicklit.co.uk:80/litchicks.asp [1.10.2021].
— »Meet Sis Nolly«. In: *nollybooks.co.za* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017083117/www.nollybooks.co.za/index.php/about-us/sis-nolly [1.10.2021].
—: »MIRA«. In: *harlequin.com* (o.D. [19.3.2015]), https://web.archive.org/web/20150319055557/www.harlequin.com/store.html?cid=242 [1.10.2021].
—: »MIRA«. In: *harlequin.com* (o.D. [18.9.2020]), https://web.archive.org/web/20200918173051/https://www.harlequin.com/shop/brand/mira.html [1.10.2021].
—: »Mission«. In: *worldliteraturetoday.org* (o.D.), https://web.archive.org/web/20180908095605/https://www.worldliteraturetoday.org/mission [1.10.2021].
—: »Multicultural Lit«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20111110154928/http://chicklitbooks.com:80/sub-genres/multicultural-lit/[1.10.2021].
—: »non-fiction«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20080222235924/www.chicklit.co.uk:80/articles/non_fiction.asp [1.10.2021].
—: »Not That Kind of Girl. Was ich im Leben so gelernt habe«. In: *fischerverlage.de* (o.D.) https://web.archive.org/web/20201024085009if_/https://www.fischerverlage.de/buch/lena-dunham-not-that-kind-of-girl-9783596198047 [1.10.2021].
—: »Novelist Ayu finds writing a labor of love.« In: *The Jakarta Post* (27.8.2000), https://web.archive.org/web/20160304213456/https://www.thejakartapost.com/news/2000/08/27/novelist-ayu-finds-writing-a-labor-love.html [1.10.2021].
—: o.T. [Startseite]. In: *chicklitbooks.com* (2004), https://web.archive.org/web/20040616015212/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].
—: o.T. [Startseite]. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20090801114026/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].
—: »Our Laureate Database«. In: *princeclausfund.org* (2000), https://web.archive.org/web/20201017083146/https://princeclausfund.org/laureate?filter%5Byear%5D=2000 [1.10.2021].
—: »Our Objectives«. In: *kalima.ae* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200208113658/https://kalima.ae/en/about.kalima/our.objectives.aspx [1.10.2021].
—: »Photos & Videos. chick«. In: *Urban Dictionary* (o.D.), https://web.archive.org/web/20150119234925/www.urbandictionary.com/define.php?term=chick [1.10.2021].
—: »Popular Clit Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20141019212121/https://www.goodreads.com/shelf/show/clit-lit [1.10.2021].
—: »Popular Grip Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075136/https://www.goodreads.com/shelf/show/grip-lit [1.10.2021].
—: »Popular Lad Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075222/https://www.goodreads.com/shelf/show/lad-lit [1.10.2021].
—: »Presenting the Ultimate Chick Lit Book Cover«. In: *National Post* (3.7.2014), https://nationalpost.com/entertainment/books/presenting-the-ultimate-chick-lit-book-cover [1.10.2021].
—: »Publications«. In: *lontar.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201026152702/https://lontar.org/publications/ [1.10.2021].
—: »Red Dress Ink«. In: *eharlequin.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20020126180808/http://store.eharlequin.com/stores/harl/reddressinkBooks.jhtml [1.10.2021].

—: »Red Dress Ink«. In: *harlequin.com* [Schlagwortsuche am 17.10.2020], https://web.archive.org/web/20201017075621/https://books.harlequin.com/search?w=%22red+dress+ink%22 [1.10.2021].
—: »Red Dress Ink«. In: *romancewiki.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160811043731/www.romancewiki.com/Red_Dress_Ink [1.10.2021].
—: »Saudi Arabia: Copies of ›Girls of Riyadh‹ Novel Mysteriously Disappear from Book Fair.« In: *Asharq Al-Awsat* (28.2.2006), https://web.archive.org/web/20201016165002/https://eng-archive.aawsat.com/theaawsat/news-middle-east/saudi-arabia-copies-of-girls-of-riyadh-novel-mysteriously-disappear-from-book-fair [1.10.2021].
—: »Simon & Schuster Authors«. In: *simonandschuster.com* (o.D.), https://www.simonandschuster.com/authors [1.10.2021].
—: »Snapplify signs Nollybooks«. In: *bizcommunity.com* (28.9.2012), https://web.archive.org/web/20201017073459/https://www.bizcommunity.com/Account/0/78/11569.html [1.10.2021].
—: »Strapless«. In: *kensingtonbooks.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026141531/https://www.kensingtonbooks.com/search-results/?keyword=Strapless [1.10.2021].
—: »The Best Chinese Fiction Books of the Last Century.« In: *TimeOut Beijing* (5.3.2015), https://web.archive.org/web/20200129223931/www.timeoutbeijing.com/features/Books-Book_Features/36426/The-best-Chinese-fiction-books-of-the-last-century.html [1.10.2021].
—: »Top 105 – What are the Best 105 Arabic Books of the 20th Century?«. In: *arablit.org* [Blog] (June 2011), https://web.archive.org/web/20201017072724/https://arablit.org/store/top-105/ [1.10.2021].
—: »True Love«. In: *media24.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017082207/https://www.media24.com/magazines/true-love/ [1.10.2021].
—: »Welcome!«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20050603075624/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].
—: »Welcome!«. In: *chicklitbooks.com* (2005), https://web.archive.org/web/20051001011321/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].
—: »Welcome to chicklit«. In: *chicklit.co.uk* (3.2.2006), https://web.archive.org/web/20060203215126/www.chicklit.co.uk:80/articles/ [1.10.2021].
—: »Welcome to chicklit.co.uk!«. In: *chicklit.co.uk* (7.11.2002), https://web.archive.org/web/20021106194720/www.chicklit.co.uk:80/ [1.10.2021].
—: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (o.D. [2004]), https://web.archive.org/web/20041209172906/www.chicklitbooks.com:80/whatis.php [1.10.2021].
—: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (o.D. [2005]), https://web.archive.org/web/20050209084737/http://chicklitbooks.com:80/whatis.php [1.10.2021].
—: »What is ›racebending‹?«. In: *racebending.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20200317110912/www.racebending.com/v4/about/what-is-racebending/[1.10.2021].
Ogunnaike, Lola: »Black Writers Seize the Glamorous Ground around ›Chick Lit‹«. In: *The New York Times* (31.5.2004), https://web.archive.org/web/20150528055434/https://www.nytimes.com/2004/05/31/us/black-writers-seize-glamorous-ground-around-chick-lit.html?pagewanted=1 [1.10.2021].
Oliver, Sarah: »Forget Chick-Lit, Read ›Grip-Lit‹!«. In: *Mail Online* (25.6.2016), https://web.archive.org/web/20160626134011/www.dailymail.co.uk/home/event/artic-

le-3656383/Grit-lit-s-emotional-motivation-manipulation-internal-suspense-Forget-chick-lit-novels-women-REALLY-want-like-grip-lit.html [1.10.2021].

Ommundsen, Wenche: »From China with Love: Chick Lit and The New Crossover Fiction«. In: A. Robert Lee (Hg.): *China Fictions/English Language. Literary Essays in Diaspora, Memory, Story*. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 327-345. https://doi.org/10.1163/9789401205481_017.

O'Neill, Brendan: »Misery Lit…Read On«. In: *BBC News* (17.4.2007), https://web.archive.org/web/20201016165930/http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6563529.stm [1.10.2021].

Oneya, Faith: »Romance Writing Opportunity: DrumBeats Call for Submissions«. In: *Literary Chronicles* (19.12.2012), https://web.archive.org/web/20201016170203/https://literarychronicles.wordpress.com/2012/12/19/romance-writing-opportunitydrumbeats-call-for-submissions/ [1.10.2021].

Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt 1998.

—: »Frauenliteratur«. In: Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Berlin: Schmidt 2006, S. 127f.

Ouida: »The New Woman«. In: *The North American Review* 158/450 (Mai 1894), S. 610-619.

Owino, Anjellah: »Is there a chick-lit gap in African literature?«. In: *Standard Digital News* (30.3.2014), https://web.archive.org/web/20180209002816/https://www.standardmedia.co.ke/lifestyle/article/2000108129/is-there-a-chick-lit-gap-in-african-literature [1.10.2021].

P

Page, Benedicte/Wood, Felicity/Stone, Philip: »Women's Brands Hard Hit by Downturn«. In: *The Bookseller* (23.9.2011), https://web.archive.org/web/20160411223307/www.thebookseller.com/news/womens-brands-hard-hit-downturn [1.10.2021].

Paige, Lorrie: »Genuine Ethnic Chick Lit Books (Chick Lit Book Club – Archive)«. In: *goodreads.com* (7.7.2010), https://www.goodreads.com/topic/show/363860-genuine-ethnic-chick-lit-books#comment_form [1.10.2021]. (Goodreads-Konto und Login erforderlich, um diese Diskussion lesen zu können).

Palmer, Jerry: *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. London/New York: Taylor & Francis 1991.

Paul, Heike: »Feminist Chicks? Chick Lit als (Post)Feministische Populärkultur«. In: Heike Paul/Alexandra Ganser (Hg.): *Screening Gender: Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Berlin et al.: LIT 2007, S. 59-74.

Pearce, Lynne/Stacey, Jackie: »Preface«. In: Dies. (Hg.): *Romance Revisited*. New York: NYU Press 1995, S. 9-10.

Pearson, David: »Spine Labelling«. In: Michael F. Suarez/S. J. Woudhuysen/H. R. Woudhuysen (Hg.): *The Oxford Companion to the Book: A History of the Book throughout the Ages*. 2 Bde. Bd. 2: *D-Z*. Oxford et al.: Oxford UP 2010, S. 1171.

Peil, Folke: »Dai Houying«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 62f.

Peitz, Annette: *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2010.

Pelzer, Dave: *A Child Called »It«*. Deerfield Beach: Health Communications 1995.

Penny, Laurie: *Unspeakable Things: Sex, Lies and Revolution*. London et al.: Bloomsbury 2015.

Perko, Gudrun: »Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading«. In: Anna Babka/Susanne Hochreiter (Hg.): *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-87.

Pilgrim, David: »The Sapphire Caricature«. In: *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia* (Aug. 2008; überarb. 2012), https://web.archive.org/web/20201014195323/https://ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/sapphire.htm [1.10.2021].

Pinter, Jason: »Jodi Picoult and Jennifer Weiner Speak Out On Franzen Feud«. In: *The Huffinton Post* (26.8.2010), https://web.archive.org/web/20201016171407/https://www.huffpost.com/entry/jodi-picoult-jennifer-weiner-franzen_b_693143 [1.10.2021].

Pizer, John: »Goethe's ›World Literature‹ Paradigm and Contemporary Cultural Globalization«. In: *Comparative Literature* 52/3 (2000), S. 213-227. https://doi.org/10.1215/-52-3-213.

Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: De Gruyter 2005.

Ponzanesi, Sandra: *The Postcolonial Cultural Industry: Icons, Markets, Mythologies*. Basingstoke et al.: Palgrave Macmillan 2014.

Poore, Benjamin: »Review: Emily Apter: Against World Literature. On the Politics of Untranslatability«. In: *The Times Literary Supplement* 5777/8 (2013), S. 34f.

Pope, Alexander: »The Dunciad« [1728]. In: Ders.: *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*. 11 Bde. Bd. 5. Hg. v. James Sutherland u. John Everett Butt. Nachdruck. London et al.: Methuen and Co. 1993.

Popper, Karl R.: »Vorwort zur ersten amerikanischen Ausgabe 1950«. In: Ders.: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. Bd. 1: *Der Zauber Platons* (= Gesammelte Werke in deutscher Sprache 5). 8., durchges.u. erg. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. xvii-xix.

Prendergast, Christopher: »Evolution and Literary History – A Response to Franco Moretti«. In: *New Left Review* 34 (2005), S. 40-62.

Pritchard, David Evans: »In Which *The Critical Flame* Dedicates One Year to Women Writers and Writers of Color«. In: *The Critical Flame. A Journal of Literature & Culture* 28 (Jan.–Feb. 2014), https://web.archive.org/web/20201016171529/http://criticalflame.org/note-from-the-editor-in-which-the-critical-flame-dedicates-one-year-to-women-writers-and-writers-of-color/ [1.10.2021].

Priyatna, Aquarini: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers: Reading Novels and Short Stories by Suwarsih Djojopuspito«. In: *Journal of International Women's Studies* 19/2 (2018), S. 230-243. https://vc.bridgew.edu/jiws/vol19/iss2/15.

Putri, Famega Syavira: »Mengunjungi kembali Monumen Pancasila Sakti, Lubang Buaya«. In: *rappler.com* (16.5.2016), https://web.archive.org/web/20170821014828/https://www.rappler.com/indonesia/133232-mengunjungi-monumen-pancasila-sakti-lubang-buaya [1.10.2021].

Putten, Jan van der/Arnez, Monika/Wieringa, Edwin P./Graf, Arndt (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017.

Q

Qualey, M. Lynx: »The Year of Reading (Arab) Women«. In: *arablit.org* (23.1.2014), https://web.archive.org/web/20201017072808/https://arablit.org/2014/01/23/the-year-of-reading-arab-women/ [1.10.2021]

R

Radhakrishnan, R.: »Derivative Discourses and the Problem of Signification«. In: *The European Legacy* 7/6 (2002), S. 783-795. https://doi.org/10.1080/1084877022000029064.

Rahman, Norhayati Ab.: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia. A Gynocritics Reading*. Ins Engl. übers. v. Siti Nuraishah Ahmand u. Tanja Jonid. Kuala Lumpur: ITBM/Penerbit 2015 [2012].

Ramazani, Jahan: »A Transnational Poetics«. In: *American Literary History* 18/2 (2006), S. 332-359. https://doi.org/10.1093/alh/ajj020.

Rampan, Korrie Layun: *Angkatan 2000 dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia Widiasarana Indonesia 2000.

Ramsay, Gail: *Blogs & Literature & Activism. Popular Egyptian blogs and literature in touch*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017.

Ramsdell, Kristin: *Romance Fiction: A Guide to the Genre*. 2. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2012.

Rasmusson, Sarah: »Chick Lit«. In: Claudia A. Mitchell/Jacqueline Reid-Walsh (Hg.): *Girl Culture: An Encyclopedia*. 2 Bde. Bd. 1. Westport: Greenwood 2007, S. 227-234.

Raub, Patricia: »A New Woman or an Old-Fashioned Girl? The Portrayal of the Heroine in Popular Women's Novels of the Twenties«. In: *American Studies* 35/1 (1994), S. 109-130.

[Reader 2307]: »The Pursuit of Happiness« [Kommentar]. In: *amazon.com* (12.5.2016), https://web.archive.org/web/20201017161131/https://www.amazon.com/Happiness-four-letter-word-Cynthia-Jele-ebook/dp/B00BW7F6B8 [1.10.2021].

Redana, Bre: »Banjar Tampak Gangsul«. In: *Media Indonesia* (2002), o. Pag.

Reed, Jessica: »Where's the ›Literary Lad Lit‹ Section?«. In: *The Guardian* (8.11.2009), https://web.archive.org/web/20201017162802/https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/nov/08/literary-chick-lit-lad-lit [1.10.2021].

Reichwein, Marc: »Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten«. In: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 89-99.

—: »Was bringt Indonesien eigentlich literarisch mit?«. In: *Welt* (9.10.2015), https://web.archive.org/web/20201017163249/https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article147399787/Was-bringt-Indonesien-eigentlich-literarisch-mit.html [1.10.2021].

Rende, Natalie: *Bridget Jones, Prince Charming, and Happily Ever Afters: Chick Lit as an Extension of the Fairy Tale in a Post Feminist Society*. Senior Thesis, University of Illinois 2008. https://web.archive.org/web/20170815013531/https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/5439/Natalie%20Rende%20chick%20lit.doc.pdf?sequence=4 [1.10.2021].

[Rian]: »FIY… A to Z and Forums«. In: *chicklitbooks.com* (10.10.2006), https://web.archive.org/web/20061014035302/www.chicklitbooks.com/ [1.10.2021].

Rich, Adrienne: »When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision«. In: *College English* 34/1 (1972), S. 18-30.

—: »Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence«. In: *Signs – Journal of Women in Culture and Society* 5/4 (1980), S. 631-660.

[Darth Ridley]: »dick lit«. In: *Urban Dictionary* (1.1.2007), https://web.archive.org/web/20201017104150/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dicklit [1.10.2021].

Riffaterre, Michael: »On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies«. In: Bernheimer (Hg.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), S. 66-73.

Römer, Ruth: »Was ist ein Frauenroman?« [1956]. In: Dies. (Hg.): *Sprache, zur Sprache gebracht. Aufsätze zur Intentionalität sprachlichen Handelns*. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 11-16.

Rosidi, Ajip: *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia*. Bandung: Bina Cipta 1986.

Rouse, Martin: »African publishers are closing the gap in chick-lit«. In: *Melville House* (10.4.2014), https://web.archive.org/web/20160516213937/www.mhpbooks.com/african-publishers-are-closing-the-gap-in-chick-lit/ [1.10.2021].

Rützou Petersen, Vibeke: *Women and Modernity in Weimar Germany. Reality and its Representation in Popular Fiction*. New York/Oxford: Berghahn Books 2001.

Rusmini, Oka: *Erdentanz*. Aus dem Indones. übers. v. Birgit Lattenkamp. 2. Aufl. Bad Honnef: Horlemann 2015.

S

Saadawi, Nawal El: *The Hidden Face of Eve*. Aus dem Arab. übers. v. Sherif Hetata. London: Zed Press 1980.

—: *Tschador: Frauen im Islam*. Aus dem Arab. übers. v. Edgar Peinelt. Bremen: Con 1980.

Said, Edward W.: *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus 1993.

—: »Intellectuals in the Post-colonial World«. In: *Salmagundi* 70/71 (Spring/Summer 1986), S. 44-64.

—: »Traveling Theory«. In: Ders.: *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP 1983 [1982], S. 226-248.

Salmon, Claudine: »Chinese Women Writers in Indonesia and their Views of Female Emancipation«. In: *Archipel* 28 (1984), S. 149-171. https://doi.org/10.3406/arch.1984.1925.

Samatar, Sofia: »Black and African writers don't need instructions from Ben Okri«. In: *The Guardian* (30.12.2014), https://web.archive.org/web/20201006155734/https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/30/african-writers-instructions-ben-okri [1.10.2021].

Sambuchino, Chuck: »Women's Fiction, Chick Lit, and Other Thoughts on Labels«. In: *Writer's Digest* (29.9.2010), https://web.archive.org/web/20140821085406/www.writersdigest.com/editor-blogs/guide-to-literary-agents/womens-fiction-chick-lit-and-other-thoughts-on-labels [1.10.2021].

Saphiro, Jacob: »108 Terrorist Memoirs, Analyzed«. In: *The Boston Globe* (19.1.2014), https://web.archive.org/web/20150604190255/https://www.bostonglobe.com/ideas/2014/01/19/terrorist-memoirs-analyzed/8jUT6RpvloD7XnQTQz7mxL/story.html [1.10.2021].

Saricks, Joyce G.: *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*. 2. Aufl. Chicago: American Library Association 2009.

Saussy, Haun (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP 2006.

—: »Comparative Literature: The Next Ten Years«. In: *stateofthediscipline.acla.org* (9.3.2014), https://web.archive.org/web/20160917043614/https://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-next-ten-years [1.10.2021].

—: »Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives, and Selfish Genes«. In: Ders. (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Globalization* (2006), S. 3-42.

Savory, Elaine: »Women Novelists in Africa and the Caribbean«. In: Gikandi (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. 137-151.

Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte: Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart: Kröner 1997.

—: »Narrative and Gender in Literary Histories«. In: *Comparative Critical Studies* 6/2 (2009), S. 149-164. https://doi.org/10.3366/E1744185409000676.

Schaffer, Kay/Song, Xianlin: *Women Writers in Postsocialist China*. New York et al.: Routledge 2014.

Schamoni, Wolfgang: »›Weltliteratur‹ – zuerst 1773 bei August Ludwig Schlözer«. In: *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 43/2 (2008), S. 288-298. https://doi.org/10.1515/ARCA.2008.018.

Scherr, Johannes: »Vorwort (August 1848)«. In: Ders.: *Bildersaal der Weltliteratur*. Stuttgart: Ad. Becher 1848, S. iii-viii.

Schieth, Lydia: *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 1987.

Schlözer, August Ludwig: *Isländische Litteratur und Geschichte*. Göttingen/Gotha: Johann Christian Dieterich 1773.

Schmeling, Manfred: »Ist Weltliteratur wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewußtsein«. In: Ders. (Hg.): *Weltliteratur heute* (1995), S. 153-177.

— (Hg.): *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

Schmelzer, Christian (Hg.): *Gender Turn: Gesellschaft jenseits der Geschlechternorm*. Bielefeld: transcript 2013.

—: »gender turn – Systematische Überlegungen«. In: Ders.: *Gender Turn* (2013), S. 21-34.

Schüttpelz, Erhard: »Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée I: Die fünf Zeitschichten der Globalisierung«. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: transcript 2009, S. 339-360.

Schuster, Jörg: »Comeback der Philologie?«. In: *literaturkritik.de* 9 (Sep. 2016), https://web.archive.org/web/20200901005409/http://literaturkritik.de/id/22507 [1.10.2021].

Schwartz, Lowell H./Helmus, Todd C./Kaye, Dalia Dassa/Oweidat, Nadia: *Barriers to the Broad Dissemination of Creative Works in the Arab World*. Santa Monica: Rand 2009. https://web.archive.org/web/20191021031653/https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2009/RAND_MG879.pdf [1.10.2021].

Schwarzwald, Konstanze: »Empraktische Transdisziplinarität«. In: *hgb-leipzig.de* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201019072235/www.hgb-leipzig.de/leib/Transdisziplinaritaet.doc [1.10.2021].
Scott, Bonnie Kime: »Beyond (?) Feminist Recuperative Study«. In: Binhammer/Wood (Hg.): *Women and Literary History* (2003), S. 220-234.
Sears, Laurie J.: »Introduction: Fragile Identities. Deconstructing Women and Indonesia.« In: Dies. (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (1996), S. 1-44.
— (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia*. Durham/London: Duke UP 1996.
See, Carolyn: »Chick-Lit Lays an Egg«. In: *The Washington Post* (20.12.1996), Metro/D2.
Seidelman, Susan (R)/Star, Darren (DB): »Sex and the City«. In: *Sex and the City* 1/1. USA: HBO 1998. Sky Stream.
Selasi, Taiye: »Bye-Bye Babar«. In: *The LIP Magazine* (3.3.2005), https://web.archive.org/web/20200918194754/http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76 [1.10.2021].
—: *African Literature Doesn't Exist* [Eröffnungsrede internationales literaturfestival berlin]. In: *literaturfestival.com* (2013), https://web.archive.org/web/20201019072642/https://www.literaturfestival.com/medien/texte/eroeffnungsreden/Openingspeach2013_English.pdf [1.10.2021].
—: »A Statement by Taiye Selasi«. In: Knudsen/Rahbek (Hg.): *In Search of the Afropolitan* (2016), S. 289f.
Séllei, Nóra: »Bridget Jones and Hungarian Chick Lit«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 173-188.
Seymenliyska, Elena: »A Saudi Arabian Sex and the City«. In: *The Telegraph* (9.8.2007), https://web.archive.org/web/20170730182129/https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3667079/A-Saudi-Arabian-Sex-and-the-City.html [1.10.2021].
Shaikh, Farhana: »Where's the Diversity in Grip-Lit?«. In: *The Asian Writer* (4.3.2016), https://web.archive.org/web/20180201161105/http://theasianwriter.co.uk/2016/03/wheres-the-diversity-in-grip-lit/ [1.10.2021].
Shamsie, Kamila: »The Invisible Women«. In: *writerscentrenorwich.org.uk* (28.5.2015), https://web.archive.org/web/20180326211924/https://www.writerscentrenorwich.org.uk/article/the-invisible-women/ [1.10.2021].
—: »Let's Have a Year of Publishing Only Women – A Provocation«. In: *The Guardian* (5.6.2015), https://web.archive.org/web/20200824024903/https://www.theguardian.com/books/2015/jun/05/kamila-shamsie-2018-year-publishing-women-no-new-books-men [1.10.2021].
Shanghai Star: »Bodies Melting into Words«. In: *China Daily* (4.12.2003), https://web.archive.org/web/20200809040623/www.chinadaily.com.cn/en/doc/2003-12/04/content_287341.htm [1.10.2021].
Shen, Shuang: »A Fine Line in Shanghai« [letter to the editor]. In: *The New York Times* (18.5.2000), https://web.archive.org/web/20160406010646/https://www.nytimes.com/2000/05/18/opinion/l-a-fine-line-in-shanghai-307181.html [1.10.2021].
Shercliff, Emma/Bakare-Yusuf, Bibi: »Foreword«. In: Dies. (Hg.): *Valentine's Day Anthology 2015*. Nigeria: Ankara Press 2015, S. v. https://web.archive.org/web/20170211072017/www.ankarapress.com/pages/valentine-anthology [1.10.2021].
—/— (Hg.): *Valentine's Day Anthology 2015*. Nigeria: Ankara Press 2015. https://web.archive.org/web/20170211072017/www.ankarapress.com/pages/valentine-anthology [1.10.2021].

Sherwin, Adam: »Have we fallen out of love with chick lit?«. In: *Independent* (27.9.2011), https://web.archive.org/web/20200916150049/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/have-we-fallen-out-of-love-with-chick-lit-2361445.html [1.10.2021].

Shimon, Samuel: »Editorial«. In: *Banipal. Magazine of Modern Arab Literature* 44 (2012), S. 5.

Shipley, Diane: »Top ten non-fiction chick lit«. In: *trashionista.com* (7.12.2006), https://web.archive.org/web/20071015212307/www.trashionista.com/2006/12/top_ten_nonfict.html [1.10.2021].

Showalter, Elaine: »Towards a Feminist Poetics«. In: Mary Jacobus (Hg.): *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm 1979, S. 22-41.

—: »Laughing Medusa. Feminist Intellectuals at the Millennium«. In: *Women: A Cultural Review* 11/1-2 (2000), S. 131-138.

—: »Ladlit«. In: Zachary Leader (Hg.): *On Modern British Fiction*. Oxford et al.: Oxford UP 2002, S. 60-76.

Simonsen, Karen-Margrethe/Stougaard-Nielsen, Jakob: »Introduction: World Literature and World Culture«. In: Dies. (Hg.): *World Literature, World Culture. History, Theory, Analysis*. Aarhus: Aarhus UP 2008, S. 9-21.

Sinclair, Marc: »The Strange Art of Misery Lit«. In: *Creative Review* (23.4.2008), https://web.archive.org/web/20150318231254/www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/the-strange-art-of-misery-lit [1.10.2021].

Sitole, Ayanda: »Chick lit for black diamonds«. In: *Mail & Guardian* (30.9.2010), https://web.archive.org/web/20201019130637/https://mg.co.za/article/2010-09-28-chicklit-for-black-diamonds/ [1.10.2021].

Skurnick, Lizzie: »Chick Lit 101: A Sex-Soaked, Candy-Colored, Indiscreet Romp through the Hottest Gal Tales of the Season«. In: *Orlando Weekly* (20.11.2003), https://web.archive.org/web/20151001124203/www.orlandoweekly.com/orlando/chick-lit-101/Content?oid=2260390 [1.10.2021].

Sloterdijk, Peter: *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Smalley, Nichola: »2018 is our Year of Publishing Women!«. In: *andotherstories.de* (11.5.2018), https://web.archive.org/web/20200811103111/https://www.andotherstories.org/2018/05/11/2018-is-our-year-of-publishing-women/ [1.10.2021].

Smith, Caroline J.: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York et al.: Routledge 2008.

Smiths, Paul: »Equinox Publishing to Launch Saman, the Best-Selling Novel by Ayu Utami and Translated by Pamela Allen«. In: *Cision PRWeb* (24.8.2005), https://web.archive.org/web/20110223113529/https://www.prweb.com/releases/2005/08/prweb275184.htm [1.10.2021].

Smyczyńska, Katarzyna: *The World According to Bridget Jones: Discourses of Identity in Chicklit Fictions*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2007.

Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«. In: Dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, S. 275-292.

Sparling, Tara: »Had Enough Grip-Lit? 20 New Book Genres To Make You Sound Cool«. In: *tarasparlingwrites.com* [Blog] (9.6.2016), https://web.archive.org/web/20171222031349/https://tarasparlingwrites.com/2016/06/09/had-enough-grip-lit-20-new-book-genres-to-make-you-sound-cool/ [1.10.2021].

Spencer, Lynda Gichanda: *Writing Women in Uganda and South Africa: Emerging Writers from Post-repressive Regimes*. Thesis (PhD), Stellenbosch University 2014. http://hdl.handle.net/10019.1/86251 [1.10.2021].

—: »›In defence of chick-lit‹: refashioning feminine subjectivities in Ugandan and South African contemporary women's writing«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 155-169. https://doi.org/10.1177/1464700119831544.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a Discipline*. New York et al.: Columbia UP 2003.

Spreckelsen, Tilman: »Krankheit und Tod als Lieblingsthema«. In: *faz.net* (4.7.2014), https://web.archive.org/web/20180406131220/www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/schmerz/sick-lit-krankheit-in-der-neuen-jugendliteratur-13012470.html [1.10.2021].

St. John, Warren: »Dude, Here's My Book«. In: *The New York Times* (16.4.2006), https://web.archive.org/web/20190630003507/https://www.nytimes.com/2006/04/16/fashion/sundaystyles/dude-heres-my-book.html [1.10.2021].

Staël, Madame de: *De la littérature: considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Hg. v. Axel Blaeschke. Kritische Neuausgabe. Paris: InfoMédia Communication 1998.

[staff/agencies]: »Bainbridge denounces chick-lit as ›froth‹«. In: *The Guardian* (22.8.2001), https://web.archive.org/web/20190411232047/www.theguardian.com/books/2001/aug/23/bookerprize2001.bookerprize [1.10.2021].

Stanat, Michael: *China's Generation Y. Understanding the Future Leaders of the World's Next Superpower*. Paramus, New Jersey: Homa & Sekey Books 2006.

Stange, Gunnar/Jordan, Rolf/Großmann, Kristina (Hg.): *Handbuch Indonesien*. Angermünde: Horlemann 2015.

Starkey, Paul: »Introduction: What is Modern Arabic Literature?«. In: Ders.: *Modern Arabic Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP 2006, S. ixf.

Steiner, George: *What is Comparative Literature? An Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford on 11 October, 1994*. Oxford: Clarendon Press 1995.

Stephan, Inge: »Frauenliteratur«. In: Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2007), S. 625-629.

Stevens, Sarah E.: »Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China«. In: *NWSA Journal* 15/3 (Fall 2003), S. 82-103. https://www.jstor.org/stable/4317011.

Stoeffel, Kat: »The New York Times Calls Times Correspondent Jodi Kantor's Book ›Chick Nonfiction‹«. In: *Observer* (21.2.2012), https://web.archive.org/web/20151012111138/http://observer.com/2012/02/the-new-york-times-calls-times-correspondent-jodi-kantors-book-chick-nonfiction/ [1.10.2021].

Strauß, Gerhard/Donalies, Elke/Kämper-Jensen, Heidrun/Nortmeyer, Isolde/Schildt, Joachim/Schnerrer, Rosemarie/Vietze, Oda: »Anglo-, anglo-«. In: Dies.: *Deutsches Fremdwörterbuch*. Bd. 1: *a-Präfix – Antike*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Digitale Edition. Berlin/Boston: De Gruyter 2011 [1996], S. 540-543. https://doi.org/10.1515/9783110907919.

Strich, Fritz: »Weltliteratur und Vergleichende Literaturgeschichte«. In: Emil Ermatinger (Hg.): *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1930, S. 422-441.

—: *Goethe und die Weltliteratur*. 2., verb. u. erg. Aufl. Bern: Francke 1957 [1946].

Strong, Catherine: »Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture«. In: *The Journal of Popular Culture* 44/2 (2011), S. 398-416. https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x.

Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.

—: *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Ins Engl. übers. v. Anthanasia Margoni u. Maria Kaisar. West Lafayette: Purdue UP 2013.

—: »(Neue) Weltliteratur und (Post)Kolonialismen. Wanderungen durch die aktuelle Komparatistik«. In: Frank Zipfel (Hg.): *Fremde Ähnlichkeiten: Die »Große Wanderung« als Herausforderung der Komparatistik*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 41-67.

—: »Weltliteratur als Wissenskonfiguration. Versuch einer Bilanz aus postkolonialistischer Perspektive«. In: Dieter Lamping/Galin Tihanov (Hg.): *Vergleichende Weltliteraturen/Comparative World Literatures: DFG-Symposion 2018*. Stuttgart: Metzler 2019, S. 343-357. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04925-4_23.

Suryakusuma, Julia I.: »The State and Sexuality in New Order Indonesia«. In: Sears (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (1996), S. 92-120.

—: »Can literature act as a vanguard for gender equality?«. In: *The Jakarta Post* (29.12.2006), https://web.archive.org/web/20160304213537/https://www.thejakartapost.com/news/2006/12/29/can-literature-act-vanguard-gender-equality.html [1.10.2021].

Suryaman, Maman/Wiyatmi/Nurhadi BW/Liliani, Else: *Sejarah Sastra Indonesia Berperspektif Gender* (2011), http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/Dr.%20Wiyatmi,%20M.Hum./Buku%20Sejarah%20Sastra-Gender.pdf [1.10.2021].

Swacha, Michael: »Comparing Structures of Knowledge«. In: *stateofthediscipline.acla.org* (15.6.2015), https://web.archive.org/web/20160815041503/https://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparing-structures-knowledge-0 [1.10.2021].

Swales, John: *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge et al.: Cambridge UP 1990.

Sykes, Plum: *Bergdorf Blondes*. London: Viking 2004.

T

Tan, Hwee Hwee: »Ginger Tale: Yet Another Chinese Heroine Faces Political Adversity – Will They Even Stop?«. In: *Time International* 27 (May 2002), https://web.archive.org/web/20140815211923/http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,238670,00.html [1.10.2021].

Tan, Weiping: »Chunji shushi zhankou Shanghai Baobei«. In: *Beijing Qingnianbao* (4.5.2000), S. 1.

Taryadi, Alfons: »Winner of Khatulistiwa Award 2001-2002«. In: ACCU/UNESCO (Hg.): *Trends in Books and Reading* (Mrz. 2002), https://web.archive.org/web/20160821042725/https://www.accu.or.jp/appreb/02/02-02/02-02country/previous/prev_id.html#9 [1.10.2021].

—: »Poets and Poetesses Awarded«. In: *ACCU/UNESCO*: *Trends in Books and Reading* (March 2002), https://web.archive.org/web/20160821042725/https://www.accu.or.jp/appreb/02/02-02/02-02country/previous/prev_id.html#9 [1.10.2021].

Tauchert, Ashley: »Writing Like a Girl: Revisiting Women's Literary History«. In: *Critical Quarterly* 44/1 (2002), S. 49-76. https://doi.org/10.1111/1467-8705.00400.

Teeuw, A[ndries].: *Modern Indonesian Literature*. Bd. 1. Den Haag: Nijhoff 1967.

—: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature«. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 35/1 (1972), S. 111-127.

—: *Modern Indonesian Literature*. Bd. 2. Den Haag: Nijhoff 1979.

[The Grammar Nazi]: »chick«. In: *Urban Dictionary* (3.12.2001), https://web.archive.org/web/20201016133804/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=chick [1.10.2021].

The London Book Fair (Hg.): »Leading Indonesian Writers at The London Book Fair 2019 Revealed«. In: *londonbookfair.co.uk* (22.10.2018), https://web.archive.org/web/20201017081156/https://hub.londonbookfair.co.uk/leading-indonesian-writers-at-the-london-book-fair-2019-revealed/ [1.10.2021].

The Nobel Prize: »All Nobel Prizes in Literature«, https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/ [1.10.2021].

Thomas, Lesley: »Sex and the Saudi girl«. In: *The Sunday Times* (8.7.2007), https://web.archive.org/web/20201019150711/https://www.thetimes.co.uk/article/sex-and-the-saudi-girl-m9qstds3mkf [1.10.2021].

Tiojakin, Maggie: »Change, She Wrote«. In: *The Jakarta Post Weekender* (29.3.2010), https://web.archive.org/web/20100617181300/https://www.thejakartapost.com/news/2010/03/29/change-she-wrote.html [1.10.2021].

Tiwon, Sylvia: »Models and Maniacs. Articulating the Female in Indonesia«. In: Sears (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (1996), S. 47-70.

Toko Buku: »Saman by Ayu Utami«. In: *Bali Advertiser* (2006), https://web.archive.org/web/20201019150954/https://www.baliadvertiser.biz/saman/ [1.10.2021].

Tötösy de Zepetnek, Steven: »A Report on Comparative Literature in Beijing«. In: *Bulletin: Comparative Literature in Canada/La Littérature Comparée au Canada* 26/2 (1995), S. 10-16.

—: *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam et al.: Rodopi 1998.

—: »From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies«. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1/3 (1999), S. 1-16. https://doi.org/10.7771/1481-4374.1041.

—: »The New Humanities: The Intercultural, The Comparative, and The Interdisciplinary«. In: *The Global South* 1/2 (2007), S. 45-68. https://www.jstor.org/stable/40339272.

—/Vasvári, Louise O.: »The Contextual Study of Literature and Culture, Globalization, and Digital Humanities«. In: Steven Tötösy de Zepetnek/Tutun Mukherjee (Hg.): *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Bangalore et al.: Foundation Books 2013, S. 3-35.

Truth, Sojourner: »Ain't I a Woman?« [1851]. In: *Internet Modern History Sourcebook* (Stand 1997), https://web.archive.org/web/20201012001246/http://sourcebooks.fordham.edu/mod/sojtruth-woman.asp [1.10.2021].

Tsao, Tiffany: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?«. In: *Electric Lit* (11.4.2019), https://web.archive.org/web/20200618045826/https://electricliterature.com/indonesian-translation-colonialism/ [1.10.2021].

Tshikhudo, Mpho: »South African ›chick-lit‹ heads to the big screen«. In: *Mail & Guardian* (2.10.2015), https://web.archive.org/web/20151212060845/http://mg.co.za/article/2015-10-01-south-african-chick-lit-heads-for-the-film-industry/ [1.10.2021].

U

UNESCO (Hg.): »›Top 10‹ Authors translated for a given original language (Indonesian).« In: *Index Translationum*, https://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx?m=11 [1.10.2021].

Universität Innsbruck/IZA – Innsbrucker Zeitungsarchiv (Hg.): »Literaturkritik in Zahlen«. In: *uibk.ac.at* (1.8.2019), https://web.archive.org/web/20201017075942/https://www.uibk.ac.at/iza/literaturkritik-in-zahlen/ [1.10.2021].

Utami, Ayu: *Larung*. Aus dem Indones. v. Peter Sternagel. Angermünde: Horlemann 2015.

—: *Saman*. Jakarta: KPG 1998.

—: *Saman*. Aus dem Indones. übers. v. Pamela Allen. Jakarta: KPG 2015 [als Sigle: S].

V

Vena, Vuvu: »Chick lit that speaks of people you know«. In: *Mail & Guardian* (16.7.2010), https://web.archive.org/web/20100721085139/https://mg.co.za/article/2010-07-16-chick-lit-that-speaks-of-people-you-know [1.10.2021].

Venuti, Lawrence: *Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge 1998.

[Vet]/[dpa]: »Machtwechsel in Saudi-Arabien. Saudischer König Abdullah ist tot«. In: *Spiegel online* (23.1.2015), https://web.archive.org/web/20190122005140/www.spiegel.de/politik/ausland/saudi-arabien-koenig-abdullah-bin-abdul-asis-al-saud-ist-tot-a-1014513.html [1.10.2021].

VIDA Women in Literary Arts (Hg.): »VIDA Count« (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017084620/https://www.vidaweb.org/the-count/ [1.10.2021].

—: »The 2015 VIDA Count. The Year of Intersectional Thinking« (30.3.2016), https://web.archive.org/web/20201017084711/https://www.vidaweb.org/vida-count/the-2015-vida-count/ [1.10.2021].

Vnuk, Rebecca: »Collection Development ›Chick Lit‹: Hip Lit for Hip Chicks«. In: *Library Journal* (15.7.2005), https://web.archive.org/web/20101201234015/www.libraryjournal.com/article/CA623004.html [1.10.2021].

—: »Women's Fiction«. In: Cynthia Orr/Diana Tixier Herald (Hg.): *Genreflecting: A Guide to Popular Reading Interests*. 7. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2013, S. 253-271.

—/Donohue, Nanette: *Women's Fiction: A Guide to Popular Reading Interests*. Santa Barbara et al.: Libraries Unlimited 2013.

Volkmann, Maren: *Frauen und Popkultur: Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Bochum: Posth 2011.

Voß, Carola/Müller, Eva: »Frauenliteratur«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 95-98.

W

Waal, Mandy De: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers«. In: *Daily Maverick* (12.1.2011), https://web.archive.org/web/20140921040958/www.dailymaverick.co.za/article/2011-01-12-nollybooks-opens-the-romance-of-reading-for-a-new-generation-of-sa-readers/ [1.10.2021].

Wahab, Siraj: »Rajaa Al-Sanea: A Girl of Riyadh«. In: *Arab News* (11.3.2006), https://web.archive.org/web/20190824100028/www.arabnews.com/node/281556 [1.10.2021].

Wahyudi, Ibnu: »Dominasi Wanita Pengarang di Indonesia Pasca Saman (1998-2004)«. Konferenzbeitrag, *Seminar Antarabangsa Kesusasteraan Wanita Asia Tenggara* (7.–8. Sept. 2004, Istana Hotel, Kuala Lumpur).

—: »Kiprah Perempuan Pengarang di Indonesia Pasea-Saman« (The Post-Saman Performance of Women Writers in Indonesia). In: *Srinth!*l 8 (2005), S. 93-111.

Waines, AJ: »Suburban, Domestic and Chick-Noir – New Genres in Psychological Thrillers«. In: *AJ Waines* [Blog] (19.8.2014), https://web.archive.org/web/20180703163737/http://awaines.blogspot.com/2014/08/suburban-domestic-and-chick-noir-new.html [1.10.2021].

Walgenbach, Katharina: »Gender als inderdependente Kategorie«. In: Dies./Dietze/Hornscheidt/Palm (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie* (2012), S. 23-64.

—/Dietze, Gabriele/Hornscheidt, Lann/Palm, Kerstin (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. 2., durchges. Aufl. Opladen et al.: Barbara Budrich 2012.

Walker, Alice: »Womanist«. In: Dies.: *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose.* New York u.a.: Harcourt 1983, S. xi–xii.

Walker, Rebecca: »Becoming the Third Wave«. In: *Ms.* 2/4 (Jan./Feb. 1992), S. 39ff.

Walker, Tim: »Animal Crackers: The Rise of Pet Memoirs«. In: *Independent* (2.3.2009), https://web.archive.org/web/20110415193827/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/animal-crackers-the-rise-of-pet-memoirs-1634979.html [1.10.2021].

—: »Chick Non-Fiction: The NYT's Latest Genre Divide«. In: *Independent* (22.2.2012), https://web.archive.org/web/20170418082034/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/chick-non-fiction-the-nyts-latest-genre-divide-7280052.html [1.10.2021].

—: »Lena Dunham: Could she be the voice of a generation?«. In: *Independent* (6.10.2012), https://web.archive.org/web/20200717120705/www.independent.co.uk/news/people/profiles/lena-dunham-could-she-be-the-voice-of-a-generation-8200071.html [1.10.2021].

Walkowitz, Rebecca L.: »Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature«. In: *Novel: A Forum on Fiction* 40/3 (Summer, 2007), S. 216-239. https://doi.org/10.1215/ddnov.040030216.

—: *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia UP 2015.

Wallace, Jo-Ann: »Women's Literary History in a Minor Key«. In: Binhammer/Wood (Hg.): *Women and Literary History* (2003), S. 201-219.

Wallerstein, Immanuel: *World-Systems Analysis: An Introduction*. 4. Aufl. Durham et al.: Duke UP 2006.

Walsh, Joanna: »Will #readwomen2014 Change Our Sexist Reading Habits?«. In: *The Guardian* (20.1.2014), https://web.archive.org/web/20200909023802/https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/20/read-women-2014-change-sexist-reading-habits [1.10.2021].

Walstra, Kerst: »Eine Worthülse der Literaturdebatte? Kritische Anmerkungen zum Begriff Weltliteratur«. In: Schmeling (Hg.): *Weltliteratur heute* (1995), S. 179-208.

Wanner, Zukiswa: *Behind Every Successful Man*. Kapstadt: Kwela Books 2008.

Warnes, Christopher: »Desired State. Black Economic Empowerment and the South African Popular Romance«. In: Stephanie Newell/Onookome Okome (Hg.): *Popu-*

lar Culture in Africa: The Episteme of the Everyday. New York et al.: Routledge 2014, S. 154-171.
Warnk, Holger: »Die Sprachen Indonesiens – Vielfalt in der Einheit«. In: Stange/Jordan/Großmann (Hg.): *Handbuch Indonesien* (2015), S. 160-168.
Watrous, Malena: »Those Saudi Nights. ›Girls of Riyadh,‹ banned in its home country, is chick lit for veiled women, or anyone who wants to know them«. In: *SFGate* (29.7.2007), https://web.archive.org/web/20180120194644/https://www.sfgate.com/books/article/Those-Saudi-nights-Girls-of-Riyadh-banned-in-2578991.php [1.10.2021].
Watson, Paul: »Beneath the burqas«. In: *Los Angeles Times* (25.2.2007), https://web.archive.org/web/20160306104425/http://articles.latimes.com/2007/feb/25/entertainment/ca-taboo25 [1.10.2021].
Wei Wei: »Big Lao Zheng's Woman« [2003]. Ins Engl. übers. v. Zhang Xiaorong. In: Xiangyang He (Hg.): *How Far Is Forever and More Stories by Women Writers*. Peking: Foreign Languages Press 2014, S. 119-154.
Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. 2. Aufl. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1995 [1987].
Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Bd. 1: *A-G*. 3., von Grund auf neu erarb. Aufl. Berlin et al.: De Gruyter 2007.
Weinberg, Anna: »She's Come Undone: Chick Lit Was Supposed To Be the Bright Light of Postfeminist Writing. What Happened?«. In: *Book* 29 (Jul./Aug. 2003), S. 47ff.
Weiner, Jennifer: »FAQs«. In: *jenniferweiner.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20040528074334/www.jenniferweiner.com/faqs.htm [1.10.2021].
—: »Frequently Asked Questions«. In: *jenniferweiner.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190715192915/www.jenniferweiner.com/faq [1.10.2021].
Weisberger, Lauren: *The Devil Wears Prada*. New York: Doubleday 2003.
Weisstein, Ulrich: »Lasciate Ogni Speranza: Comparative Literature in Search of Lost Definitions«. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 37 (1988), S. 98-108.
Weitz, Hans-Joachim: »›Weltliteratur‹ zuerst bei Wieland«. In: *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 22/1-3 (1987), S. 206ff.
Wellek, René: »The Crisis of Comparative Literature (1959)«. In: Damrosch/Melas/Buthelezi (Hg.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (2009), S. 161-172.
Wells, Juliette: »Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 47-70.
Welter, Barbara: »The Cult of True Womanhood: 1820-1860«. In: *American Quarterly* 18/2 (1966), S. 151-174.
Were, Joseph: »Karooro looks Beyond Sex with *The Official Wife*«. In: *The Monitor* (2003), S. 6.
West, Ed: »Mis Lit: Is this the End for the Misery Memoir?«. In: *The Telegraph* (5.3.2008), https://web.archive.org/web/20200520134618/www.telegraph.co.uk/news/features/3635834/Mis-lit-Is-this-the-end-for-the-misery-memoir.html [1.10.2021].
Whelehan, Imelda: *Bridget Jones's Diary. A Reader's Guide*. New York/London: Continuum 2002.
—: »Sex and the Single Girl: Helen Fielding, Erica Jong and Helen Gurley Brown«. In: Emma Parker (Hg.): *Contemporary British Women Writers*. Cambridge: Brewer 2004, S. 28-40.

—: *The Feminist Bestseller: From »Sex and the Single Girl« to »Sex and the City«*. New York et al.: Palgrave Macmillan 2005.

Whitaker, Forest (R)/McMillan, Terry/Ronald Bass (DB): *Waiting to Exhale*. USA: Twentieth Century Fox 1995.

Whitman, Beth: *Wanderlust and Lipstick. The Essential Guide for Women Traveling Solo*. 2. Aufl. Seattle: Gazelle Book Services 2009 [2007].

Wiegandt, Kai (Hg.): *The Transnational in Literary Studies. Potentials and Limitations of a Concept*. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

Wieland, Christoph Martin: »An D. F. G. R. V.*****«. In: Marie Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. 4. Aufl. München: dtv 2013 [1771], S. 7-15.

Wieringa, Saskia: *Sexual Politics in Indonesia*. Basingstoke: Palgrave 2002.

—: *The Perfumed Nightmare. Some notes on the Indonesian Women's Movement*. Den Haag: Institute of Social Studies 1985 (= Working Paper – Sub-Series on Women's History and Development, Nr. 5).

—: »The Birth of the New Order State in Indonesia. Sexual Politics and Nationalism«. In: *Journal of Women's History* 15/1 (Spring 2003), S. 70-91. https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0039.

Wikipedia: »Ayu Utami« (1.9.2019), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ayu_Utami&oldid=913479189 [1.10.2021].

—: »مذكرات بريدجيت جونز« (Bridget Jones's Diary [Film]) (29.7.2018), https://ar.wikipesdia.org/w/index.php?title=%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D8%AC%D9%8A%D8%AA_%D8%AC%D9%88%D9%86%D8%B2_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)&oldid=29661651 [1.10.2021].

—: »Category: Literary awards honoring women« (17.5.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:Literary_awards_honoring_women&oldid=957260436 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (22.7.2004), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=4789452 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (4.5.2006), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=51523959 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (16.12.2006), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=94749285 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (25.12.2008), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=260030886 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (27.12.2009), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=334179241 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (11.2.2014), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=594999667 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (24.6.2019), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=903302685 [1.10.2021].

—: »Chick lit« (22.6.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=963866005 [1.10.2021].

—: »Fratire« (22.4.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fratire&oldid=952464012 [1.10.2021].

—: »Frauenliteratur« (21.7.2019), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Frauenliteratur&oldid=190608579 [1.10.2021].

—: »Indian chick lit« (14.5.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Indian_chick_lit&oldid=956602069 [1.10.2021].
—: »Kusala Sastra Khatulistiwa« (8.11.2019), https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Kusala_Sastra_Khatulistiwa&oldid=16161293 [1.10.2021].
—: »List of Bookstore Chains« (13.11.2018), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_bookstore_chains&oldid=868665475, [1.10.2021].
—: »List of Online Booksellers« (18.12.2018), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_online_booksellers&oldid=874368960 [1.10.2021].
—: »List of Women's Presses« (26.8.2021), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_women%27s_presses&oldid=1040736654 [1.10.2021].
—: »Sastra wangi« (18.12.2011), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sastra_wangi&oldid=466590178 [1.10.2021].
—: »Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta« (22.9.2020), https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Sayembara_Novel_Dewan_Kesenian_Jakarta&oldid=17427646 [1.10.2021].
—: »الجنس والمدينة« (Sex and the City) (14.10.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%B3_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9&oldid=50996429 [1.10.2021].
—: »قائمة أفضل مئة رواية عربية« (Top 100 Arabische Romane Liste) (7.4.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9_%D8%A3%D9%81%D8%B6%D9%84_%D9%85%D8%A6%D8%A9_%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9_%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9&oldid=45688951 [1.10.2021].
—: »Vier Schönheiten« (14.11.2020), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vier_Sch%C3%B6nheiten&oldid=205538545 [1.10.2021].
—: »Women's fiction« (30.6.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Women%27s_fiction&oldid=965243111 [1.10.2021].
—: »Women's writing (literary category)« (1.9.2021), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Women%27s_writing_(literary_category)&oldid=1041706299 [1.10.2021].
Williams, Sally: »Sex and the Saudi«. In: *The Telegraph* (30.6.2007), https://web.archive.org/web/20170503223032/https://www.telegraph.co.uk/expat/4204356/Sex-and-the-Saudi.html [1.10.2021].
Williamson, Eugenia: »Cover Girls. How Lipstick, Bathing Suits, and Naked Backs Discredit Women's Fiction«. In: *The Boston Globe* (28.6.2014), https://web.archive.org/web/20200726140835/https://www.bostonglobe.com/arts/books/2014/06/28/judging-books-their-feminine-covers/VfxgT9Suq1uMjZZIetnl6J/story.html [1.10.2021].
Wilpert, Gero von: »Frauenliteratur«. In: Ders. (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Sonderausg. der 8. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2013, S. 279-281.
Winker, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. 2. Aufl. Bielefeld: transcript 2010.
Wirawan, Yerry: »Independent Woman in Postcolonial Indonesia: Rereading the Works of Rukiah«. In: *Southeast Asian Studies* 7/1 (April 2018), S. 85-101. https://doi.org/10.20495/seas.7.1_85.
Wlodarczyk, Justyna: *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2010.

Wolcott, James: »Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit«. In: *The New Yorker* 72/12 (1996), S. 54-60.

Wong, Edward: »Pushing China's Limits on Web, if Not on Paper«. In: *The New York Times* (6.11.2011), https://web.archive.org/web/20181123210218/https://www.nytimes.com/2011/11/07/world/asia/murong-xuecun-pushes-censorship-limits-in-china.html [1.10.2021].

Woo, X. L.: »Chapter 1. Imperial Concubine Yang: The Four Famous Beauties«. In: Ders.: *Love Tales of Ancient China*. New York: Algora 2016, S. 1-4.

Woolston, Jennifer: »›I live a fabulous Asian-American life – ask me how!‹ Kim Wong Keltner Unpacks Contemporary Asian American Female Identity in *The Dim Sum of All Things* and *Buddha Baby*«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 102-114.

Wuliang, Xie: *Zhongguo funü wenxueshi*. Shanghai: Zhonghua shuju 1916.

W.W. Norton & Company, Inc. (Hg.): »The Norton Anthology of Literature by Women« (o.D.), https://web.archive.org/web/20180914094445/http://books.wwnorton.com/books/webad.aspx?id=11623 [1.10.2021].

X

Xiangyu, Liu: »Reflections on the Crisis of Comparative Literature as a Discipline«. In: *Frontiers of Literary Studies in China* 4/3 (2010), S. 321-339. https://doi.org/10.1007/s11702-010-0101-y.

Xuecun, Murong: *Chengdu, jin ye qing jiang wo yi wang*. Hohhot: Nei meng gu ren min chu ban she 2002.

Xun, Lu: »The Real Story of Ah-Q« [1921]. In: Ders.: *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China. The Complete Fiction of Lu Xun*. Übersetzt u. mit einer Einleitung v. Julia Lovell. London et al.: Penguin 2009, S. 79-123.

Y

Yan, Haiping: *Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905-1948*. London: Routledge 2006.

Yang, Xin: *From Beauty Fear to Beauty Fever. A Critical Study of Contemporary Chinese Female Writers*. New York et al.: Peter Lang 2011.

Yanjun, Shao: »›Pretty Women's Writing‹. Weihui, Mianmian, Chunshu«. Aus dem Chin. übers. v. Xiao Cheng. In: *Wasafiri* 23/3 (Sep. 2008), S. 13-18. https://doi.org/10.1080/02690050802205142.

Yardley, Cathy: *Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel*. New York: Thomas Dunne Books 2006.

Yekani, Elahe Haschemi/Hrzán, Daniela/Husmann-Kastein, Jana/Junker, Carsten/Krasuska, Karolina/Michaelis, Beatrice: »Where, When, and How? Contextualizing Intersectionality«. In: Dorota Golańska/Aleksandra M. Różalska (Hg.): *New Subjectivities: Negotiating Citizenship in the Context of Migration and Diversity*. Lodz: Lodz UP 2008, S. 19-47.

Ying, Li-hua: »Introduction«. In: Ders.: *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham: ScarecrowPress 2010, S. xxi-xxviii.

Youtube (Hg.): *Comedy Life TV: Happiness is a Four Letter Word | South African Trending Movies | African Movies* (8.2.2019), https://web.archive.org/web/20191228120459if_/https://www.youtube.com/watch?v=-tnPbbwgG3U [1.10.2021].

Z

Zaini-Lajoubert, Monique: *L'image de la femme dans les littéraires modernes indonésienne et malaise*. Paris: Association Archipel 1994.

Zeidan, Joseph T.: *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*. Albany: State University of New York Press 1995.

Zhang, Junmian: »Top 15 Richest Chinese Writers«. In: *China.org.cn* (6.12.2011), https://web.archive.org/web/20190517150208/www.china.org.cn/top10/2011-12/06/content_24040909_11.htm [1.10.2021].

Zhang, Yingjin: »Modern Chinese Literature as an Institution: Canon and Literary History«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 27-37.

Zhang, Zhen: »Commercialization of Literature in the Post-Mao Era: Yu Hua, Beauty Writers, and Youth Writers«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 386-393.

Zheng, Wang: »Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing«. In: Tani E. Barlow (Hg.): *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham/London: Duke UP 1993, S. 159-208.

Zhong, Xueping: »Who Is a Feminist? Understanding the Ambivalence towards *Shanghai Baby*, ›Body Writing‹ and Feminism in Post-Women's Liberation China«. In: *Gender & History* 18/3 (Nov. 2006), S. 635-660. https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2006.00459.x.

Zhu, Aijun: *Feminism and Global Chineseness. The Cultural Production of Controversial Women Authors*. Youngstown/New York: Cambria Press 2007.

Zicheng, Hong: »The Art of Woman Writers«. In: Ders.: *A History of Contemporary Chinese Literature*. Übers. v. Michael M. Day. Leiden et al.: Brill 2007, S. 404-419.

Zima, Peter V.: *Komparatistische Perspektiven: Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke 2011.

Zimei, Mu: *Mein intimes Tagebuch*. Roman. Aus dem Franz. übers. v. Isabell Lorenz. Berlin: Aufbau 2007.

—: *Rongqi*. Chengdu: Sichuan wen yi chu ban she 2004.

—: »Vorwort«. In: Dies.: *Mein intimes Tagebuch* (2007), S. 5f.

—: *Yiqing shu*. Nanchang: Er shi yi shi ji chu ban she 2003.

Zimmer, Thomas: *Erwachen aus dem Koma? Eine literarische Bestimmung des heutigen Chinas*. Baden-Baden: Tectum 2017.

Zoberman, Pierre: »Appel à communications. Littérature comparée et *Gender – Queer*: Vers un dépassement des identités? (Paris)«. In: *fabula.org* (16.12.2015), https://web.archive.org/web/20160414210621/www.fabula.org/actualites/litterature-comparee-et-gender-queer-depassement-identites_71752.php [1.10.2021].

Zoepf, Katherine: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits«. In: *observer.com* (19.6.2007), https://web.archive.org/web/20180724181502/http://observer.com/2007/06/from-saudi-arabia-chick-lit-without-the-racy-bits/ [1.10.2021].

Zong, Renfa (Hg.): *Zuojia: Qishi niandai chusheng de nüzuojia xiaoshuo zhuanhao* 353/7 (1998).

Zvomuya, Percy: »Two sides of one coin«. In: *Mail & Guardian* (7.8.2008), https://web.archive.org/web/20201019160754/http://archive.kubatana.net/html/archive/opin/080801pz.asp?sector=opin&year=2008&range_start=151 [1.10.2021].

Zymner, Rüdiger: »Allgemeine Literaturwissenschaft«. In: Ders./Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik* (2013), S. 5ff.
—: »Komparatistik als Literaturwissenschaft *tout court*«. In: Ders./Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik* (2013), S. 238-242.
—/Hölter, Achim (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2013.

Bildnachweise

Abb. 1: *Chick lit* – Diskurskonglomerat Welt-Frauen*-Literatur (erstellt v. S.F.)

Abb. 2: Covers von *Chick-lit*-Sammelbänden (1995-2007)
a | Cris Mazza/Jeffrey DeShell (Hg.): *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Carbondale: Fiction Collective Two 1995 (Abb. zur Verfügung gestellt v. d. University of Alabama Press, 10.7.2020).
b | Cris Mazza/Jeffrey DeShell/Elisabeth Sheffield (Hg.): *Chick-Lit 2: No Chick Vics*. Carbondale: Fiction Collective Two 1996 (Abb. zur Verfügung gestellt v. d. University of Alabama Press, 10.7.2020).
c | Elizabeth Merrick (Hg.): *This is not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*. New York: Random House 2006; https://www.penguinrandomhouse.com/books/113460/this-is-not-chick-lit-by-edited-by-elizabeth-merrick [1.10.2021].
d | Suzanne Ferriss/Mallory Young (Hg.): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York et al.: Routledge 2006; https://images.routledge.com/common/jackets/amazon/978041597/9780415975032.jpg [1.10.2021].
e | Lauren Baratz-Logsted (Hg.): *This is Chick-Lit*. Dallas: BenBella 2007; https://www.benbellabooks.com/shop/this-is-chick-lit/ [1.10.2021].

Abb. 3: Make Your Own Chick-Lit Novel! (Anna Weinberg: »She's Come Undone: Chick Lit Was Supposed To Be the Bright Light of Postfeminist Writing. What Happened?«. In: *Book* 29 (Jul./Aug. 2003), S. 47ff., hier S. 49) (Scan zur Verfügung gestellt v. Stephanie Harzewski, University of New Hampshire, College of Liberal Arts, 6.9.2017).

Abb. 4: Covers von *Chick-lit*-Romanen (1996-2004)
a | Helen Fielding: *Bridget Jones's Diary.* London: Picador 1996 (Scan S.F., eigenes Exemplar).
b | Candace Bushnell: *Sex and the City*. New York: The Atlantic Monthly Press 1996 (Scan S.F., eigenes Exemplar).
c | Lauren Weisberger: *The Devil Wears Prada*. New York: Doubleday 2003; https://www.penguinrandomhouse.com/books/188221/the-devil-wears-prada-by-lauren-weisberger/ [1.10.2021].
d | Plum Sykes: *Bergdorf Blondes*. London: Viking 2004 (Scan S.F., eigenes Exemplar).

Abb. 5: Covers *ethnic chick lit*

a | Alisa Valdes-Rodriguez: *The Dirty Girls Social Club.* New York: St. Martins Press 2003; https://web.archive.org/web/20210625133213/https://us.macmillan.com/books/9780312313821 [1.10.2020].

b | Erica Kennedy: *Feminista*. New York: St. Martins Press 2009; https://us.macmillan.com/books/9780312650612 [1.10.2021].

Abb. 6: Covers *clit lit*

a | Edy Poppy: *Anatomi. Monotoni.* Kopenhagen: Gyldendal 2005; https://agency.gyldendal.no/fiction/novels/anatomi.-monotoni-p/p-23116-en/ [1.10.2021].

b | Ragnhild Moe: *Die Hände des Cellisten*. Erotischer Roman. Aus dem Norwegischen übers. v. Günther Frauenlob u. Maike Dörries. München: Goldmann 2007 (Abb. zur Verfügung gestellt v. d. Verlagsgruppe Random House GmbH, 14.7.2020).

c | Nora Loy: *Die Hände des Cellisten.* Erotische Kurzgeschichten. Auenwald: 26|books 2015 (Abb. zur Verfügung gestellt v. Christine Spindler, 26|books Verlag, 13.7.2020).

Abb. 7: Covers indonesischer (a-c) und englischer (d-f) *Sastra-wangi*-Ausgaben (1998-2006)

a | Ayu Utami: *Saman*. Jakarta: KPG 1998 (Scan S.F., Exemplar zur Verfügung gestellt v. d. Universitäts- und Landesbibliothek Bonn).

b | Fira Basuki: *Jendela-Jendela.* Jakarta: Grasindo/Gramedia Widiasarana Indonesia 2001 (Scan S.F., Exemplar zur Verfügung gestellt v. d. Staatsbibliothek zu Berlin).

c | Djenar Maesa Ayu: *Mereka Bilang, Saya Monyet!* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2002 (Abb. zur Verfügung gestellt v. d. Universitätsbibliothek Bonn, Orient Asienwissenschaften/Südostasienwissenschaft).

d | Ayu Utami: *Saman*. Aus dem Indones. übers. v. Pamela Allen. Jakarta: Equinox 2005 (E-Book-Ausgabe/Kindle, S.F.).

e | Fira Basuki: *The Windows*. Aus dem Indones. übers. v. Norman Ince. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2006 (Scan S.F., Kopie des Covers zur Verfügung gestellt v. d. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a.M., ZB Südostasienwissenschaften).

f | Djenar Maesa Ayu: *They Say I'm a Monkey*. Aus dem Indones. übers. v. Michael Nieto Garcia. Jakarta: Metafor 2005 (Scan S.F., Kopie des Covers zur Verfügung gestellt v. d. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a.M., ZB Südostasienwissenschaften).

Abb. 8: Covers von *La la la* (1997) und *Shanghai baobei* (1999)

a | 棉棉 (Mian Mian): 啦啦啦 (*La La La*). Xianggang: Xianggang xin shi jie chu ban she 1997 (Scan S.F., Kopie des Covers zur Verfügung gestellt v. d. Bizzell Memorial Library, Goldblatt Collection, University of Oklahoma).

b | 卫慧 (Wei Hui): 上海寶貝 (*Shang-hai pao pei*). Shenyang: Chun feng wen yi chu ban she 1999 (Scan S.F., Kopie des Covers zur Verfügung gestellt v. d. Universitätsbibliothek Würzburg).

Abb. 9: Anglo-amerikanische Covers ›chinesischer *chick lit*‹ (*meinü zuojia*)

a | Wei Hui: *Shanghai Baby.* Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Robinson 2001 (Scan S.F., Kopie des Covers zur Verfügung gestellt v. d. CEU Library Budapest).

b | Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. New York: Pocket Books 2001 (Scan S.F., Kopie des Covers zur Verfügung gestellt v. d. Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle).
c | Mian Mian: *Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Andrea Lingenfelter. Boston et al.: Little, Brown and Company 2003 (Scan S.F., eigenes Exemplar).

Abb. 10: Covers von *Banat al-Riyadh* (a) und *Girls of Riyadh* (b-d)
a | Rajaa Alsanea: *Banat al-Riyadh*. Beirut: Dar al-Saqi 2005 (Scan zur Verfügung gestellt v. András Horuczi, MTA Könyvtár és Információs Központ, Tájékoztatási és Olvasószolgálati Osztály, Bibliothek d. Ungarischen Akademie d. Wissenschaften).
b | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. London: Figtree 2007 (Taschenbuch) (Scan S.F., eigenes Exemplar).
c | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. London: Penguin 2008 (Taschenbuch); https://www.penguin.co.uk/books/56086/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea/9780141030616 [1.10.2021].
d | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. New York: Penguin 2008 (Taschenbuch); https://www.penguinrandomhouse.com/books/300281/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea/9780143113478 [1.10.2021].

Abb. 11: Covers afrikanischer *chick lit/romance* (2010-2017)
a | Tshego Monaisa: *Three Dates*. Kapstadt: Sapphire Press 2013. Quelle: Kwela Books; https://kbimages1-a.akamaihd.net/75b7d380-b530-4f0a-a4ea-49b0129642e0/1200/1200/False/three-dates-1.jpg [1.10.2021].
b | Pamela Moeng: *Business of Love*. Johannesburg: Nollybooks 2010. Coverillustration von Jone Janse van Vuuren (E-Book-Ausgabe/Kindle, mit Genehmigung d. Verlegerin u. Rechteinhaberin Moky Makura, 18.7.2020).
c | Kiki Kalinga*: Imani's Dilemma*. Nairobi: DrumBeats 2013 (E-Book-Ausgabe/Kindle, S.F.).
d | Ola Awonubi*: Love Me Unconditionally*. Abuja: Ankara Press 2017 (E-Book-Ausgabe/Kindle, S.F.).

Abb. 12: Covers von *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010 u. 2016)
a | Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2010 (Scan S.F., Exemplar zur Verfügung gestellt v. d. Zentralbibliothek Zürich).
b | Cynthia Jele: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2016 (Scan S.F., eigenes Exemplar).

Anhang

Die bibliographischen Angaben in sämtlichen Tabellen, die Übersetzungen dokumentieren, wurden mithilfe des *Index Translationum* (UNESCO), der bibliographischen Datenbank worldcat.org und der *Social-reading*-Plattform Goodreads erhoben. Bei Übersetzungen erfolgte zudem ein Abgleich der Ergebnisse mit nationalen Datenbanken und Buchhandelswebsites. Bei der Angabe von Übersetzungen in weitere Sprachen wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, da die Datenlage oft unvollständig ist.

Anhang A

Tab. A1: Übersetzungen von Helen Fieldings Bridget Jones's Diary (1996)

Erstausgabe: Helen Fielding: *Bridget Jones's Diary: A Novel*. London: Picador 1996.

	Sprache	Titel	Übersetzer*in	Erstpublikation (Ort: Verlag Jahr)
1	Dänisch	*Bridget Jones' dagbog*	Birgitte Brix	Kopenhagen: Lindhardt og Ringhof 1997
2	Deutsch	*Schokolade zum Frühstück: Das Tagebuch der Bridget Jones*	Ariane Böckler	München: Goldmann 1997
3	Niederländisch	*Het dagboek van Bridget Jones, 59 Kilo*	Martha Heesen	Amsterdam: Prometheus 1997
4	Bokmal	*Bridget Jones' dagbok*	Torleif Sjøgren-Erichsen	Oslo: Aschehoug 1998
5	Estnisch	*Bridget Jonesi päevik*	Kersti Tarien	Tallinn: Varrak 1998
6	Finnisch	*Bridget Jones: Elämäni sinkkuna*	Sari Karhulahti	Helsinki: Otava 1998
7	Französisch	*Le journal de Bridget Jones*	Arlette Stroumza	Paris: Albin Michel 1998
8	Griechisch	Μπρος γκρεμός και πίσω ράφι (Το ημερολόγιο της Μπρίτζετ Τζόουνς) (*Mpros gkremos kai pisō raphi (to ēmerologio tēs Mpritzet Tzoouns)*)	Ephē Kalliphatidē	Athen: Ōkeanida 1998
9	Isländisch	*Dagbók Bridget Jones*	Sigríður Halldórsdóttir	Reykjavík: Mál Og Menning 1998

10	Italienisch	*Il diario di Bridget Jones. Chili, amore e sigarette: un anno appassionatamente single*	Olivia Crosio	Mailand: Sonzogno 1998
11	Japanisch	ブリジット ジョーンズの日記 (*Burijitto Jonzu no nikki*)	Yoshiko Kamei	Tokio: Sony Magazines 1998
12	Katalanisch	*El diari de Bridget Jones*	Ernest Riera	Barcelona: Edicions 62 1998
13	Kroatisch	*Dnevnik Bridget Jones*	Duška Gerić Koren	Zagreb: Fidas 1998
14	Polnisch	*Dziennik Bridget Jones*	Zuzanna Naczyńska	Posen: Zysk i S-ka 1998
15	Portugiesisch	*O diário de Bridget Jones*	Maria Manuela Vaz	Lissabon: Presença 1998
16	Schwedisch	*Bridget Jones dagbok*	Carla Wiberg	Malmö: Richter 1998
17	Spanisch	*El diario de Bridget Jones*	Néstor Busquets	Barcelona: Lumen 1998
18	Tschechisch	*Denik Bridget Jonesove*	Barbora Puchalská	Prag: Aurora 1998
19	Chinesisch	BJ 一个单身女人的日记 (*BJ di [de] dan shen ri ji*)	Jingjun Zhuang	Taipeh: Huang guan wen hua 1999
20	Hebräisch	יומנה של בריג'ט ג'ונס (*Yomanah shel Brig'et G'ons*)	Danah El'azar	Tel Aviv: Zemorah-Bitan 1999
21	Koreanisch	브리짓존스의일기 (*Bŭrijit Jonsŭ ŭi ilgi*)	Im Chi-hyŏn	Seoul: Munhak Sasangsa 1999
22	Litauisch	*Bridžitos Džouns dienoraštis*	Rasa Drazdauskienė	Vilnius: Alma littera 1999
23	Portugiesisch (bras.)	*O diário de Bridget Jones*	Beatriz Horta	Rio de Janeiro: Record 1999
24	Slowenisch	*Dnevnik Bridget Jones*	Maja Novak	Ljubljana: Vale-Novak 1999
25	Ungarisch	*Bridget Jones naplója*	Katalin Sóvágó	Budapest: Európa 1999
26	Bulgarisch	Дневникът на Бриджет Джоунс (*Dnevnikat na Bridget Jones*)	Savina Manolova (Савина Манолова)	Sofia: Colibri 2000
27	Lettisch	*Bridžitas Džounsas Dienasgrāmata*	Dina Kārkliņa	Riga: Kontinents 2000
28	Russisch	Дневник Бридж Джонс (*Dnevnik Bridzhit Dzhons*)	A. N. Moskvichevoĭ	Moskau: Tornton i Sagden 2000
29	Serbisch	*Dnevnik Bridžet Džouns*	Milica Kecojević	Belgrad: Plato 2000
30	Slowakisch	*Denník Bridget Jonesové*	Mária Klenková, Tamara Chovanová	Bratislava: Ikar 2001
31	Thailändisch	ไดอารีของบริดเจ็ท โจนส์	Ploy Chayayawadee	Bangkok: Bild (อิมเมจ) 2001
32	Türkisch	*Bridget Jones'un günlüğü*	Dost Körpe Handan Hazar	Istanbul: Gendaş Kültür 2001
33	Albanisch	*Ditari i Brixhiut Xhonsit*	Doris Cerga (Bytyçi)	Elbasan: Sejko 2002
34	Indonesisch	*Buku harian Bridget Jones*	Amelia Listiani	Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003
35	Rumänisch	*Jurnalul lui Bridget Jones*	Dora Fejes	Iași: Polirom 2003
36	Persisch	برژیت جونز یادداشت های روزانه یک زن	Vida Canon	Teheran: o.V. 2005
37	Vietnamesisch	*Nhật ký tiểu thư Jones*	Quách Thủy Xuân Lan	Ho-Chi-Minh-Stadt: NXB Trẻ 2009
38	Georgisch	ბრიჯიტ ჯონსის დღიური (*Brijit jonsis dgiuri*)	Ohne Angabe	Tiflis: Books in Batumi 2016
39	Ukrainisch	Щоденник Бріджит Джонс (*Shchodennyk Bridzhyt Dzhons*)	Lydia Lutsan (Лідія Луцан)	Lwiw: The Old Lion Publishing House (Видавництво Старого Лева) 2017

Stand: August 2019

Tab. A2: Übersetzungen von Candace Bushnells Sex and the City (1996)

Erstausgabe: Candace Bushnell: *Sex and the City*. New York: Atlantic Monthly Press 1996.

	Sprache	Titel	Übersetzer*in	Erstpublikation (Ort: Verlag Jahr)
1	Niederländisch	*Seks en de grote stad*	Auke Leistra	Amsterdam: Prometheus 1996
2	Deutsch	*Am Bett vorbei ist voll daneben*	Annette Hahn	München/Wien: Europaverlag 1997
3	Japanisch	セックスとニューヨク:シングルウマンがる性的生活 (*Sekkusu to nyūyōku: Shinguru ūman ga kataru seiteki seikatsu*)	Midori Furuya	Tokio: Hayakawa syobô 1997
4	Dänisch	*Sex and the City*	Ellen Boen	Kopenhagen: Aschehoug 2000
5	Finnisch	*Sinkkuelämää*	Arto Schroderus	Helsinki: Tammi 2000
6	Französisch	*Sex and the City*	Dominique Rinaudo	Paris: Albin Michel 2000
7	Estnisch	*Seks ja linn*	Liia Piirmets	Tallinn: K-Kirjastus 2001
8	Italienisch	*Sex and the City*	Barbara Casavecchia Fabio Paracchini	Mailand: Mondadori 2001
9	Kroatisch	*Seks i grad*	Duška Gerić Koren	Zagreb: Fidas 2001
10	Polnisch	a) *Seks w wielkim mieście: czyli jak upolować mężczyznę*	Julita Zwornicka	Posen: Zysk i S-ka 2001
		b) *Seks w wielkim mieście*	Dagmara Chojnacka	Posen: Zysk i S-ka 2001
11	Portugiesisch	*Sexo e a cidade*	Luísa Jacobetty José Gabriel Flores	Lissabon: Oficina do livro 2001
12	Schwedisch	*Sex and the City*	Mattias Boström	Stockholm: Forum 2001
13	Serbisch	*Seks i grad*	Ana Grbić	Belgrad: Puna kuća/Alnari 2001
14	Tschechisch	*Sex ve městě*	Jiřina Stárková	Prag: Metafora 2001
15	Türkisch	*Sex and the City*	Aslı Alkış	Istanbul: Everest 2001
16	Koreanisch	섹스 인 더 시티 (*Seksŭ & sit'i*)	Pak Mi-yŏng (박미영)	Seoul: Ach'im Nara 2002
17	Lettisch	*Sekss un lielpilsēta*	Amanda Aizpuriete	Riga: Valters un Rapa 2002
18	Litauisch	*Seksas ir miestas*	Vida Karazijaitė	Vilnius: Alma littera 2002
19	Ungarisch	*Szex és New York*	Szemere Pál	Budapest: Gabo 2002
20	Bulgarisch	Сексбт и градът (*Seksŭt i gradŭt*)	Svetlana Akhchiĭska	Sofia: Krăgozor 2003
21	Chinesisch	慾望城市 (*Yùwàng chéngshì*)	Si Li (李斯)	Changchun: Times Literatur- u. Kunstverlag (时代文艺出版社) 2003
22	Griechisch	*Sex and the City*	Elisó Logothéti	Athen: Livanīs 2003
23	Portugiesisch (bras.)	*O Sexo e a cidade*	Celina Cavalcante Falck	Rio de Janeiro: Editora Record 2003
24	Russisch	Секс в большом городе (*Seks v bol'shom gorode*)	Natalia Bank (Натальи Банке)	Moskau: Geleos/Tornton i Sagden 2003
25	Slowenisch	*Seks v mestu*	Irena Trenc Frelih	Ljubljana: Prešernova družba 2003
26	Spanisch	*Sexo en Nueva York*	Matuca Fernández de Villavicencio	Barcelona: Debolsillo 2003

27	Makedonisch	*Seksot i gradot*	Pavlina Dimitrovska	Skopje: Lotos 2004
28	Albanisch	*Seksi dhe qyteti*	Ilirjan Isaraj	Tirana: Bota Shqiptare 2005
29	Isländisch	*Beðmál í borginni*	Ölvis Tryggvason Berglind Steinsdóttir	Reykjavík: Stilbrot *2008*
30	Slowakisch	*Sex v meste*	Erica Orendi	Bratislava: Columbus 2008
31	Arabisch	الجنس والمدينة (*Al-Jins wa-al-madīnah: riwāyah*)	ʻĀbid Ismāʻīl	Beirut: Dār al-Sāqī 2010

Stand: August 2019

Anhang B

Artikel: A. Junaidi: »Women reject categorization, defend literary voice« (2005)

The Jakarta Post, Jakarta | Sun, March 13 2005, 12:54 PM

A. Junaidi, The Jakarta Post, Jakarta

They are young and beautiful women writers; thus it was that literary critics – mostly men – categorized them as the Sastra Wangi (fragrant literature) generation of Indonesian writers.

The critics classified such writers as Ayu Utami (Saman, Larung), Dewi »Dee« Lestari (Supernova, Akar) and Djenar Maesa Ayu (Jangan Main-main Dengan Kelaminmu (Don't play with your genitals) under this so-called fragrant literature.

The categorization started in the early 2000s, when several women writers launched their first books – whether works of fiction, a short story collection or poetry anthology.

Their book launches – which were often attended by celebrities – were usually held at bookstores or cafes and received coverage in both print and electronic media. In this, they had already differentiated themselves, as Indonesian writers did not traditionally host book launches themselves.

The works of this new generation of writers were only displayed in bookstores, and the public learned of them – such as N.H. Dini, Titis Basino, Mira W. and Ratna I. Ibrahim – from their critics.

»I'm not fragrant. My works are not fragrant either. I don't know how and why they categorized me as ›fragrant‹ literature,« Djenar said in a recent interview with The Jakarta Post.

Djenar, one of whose short stories was selected the best short story by Kompas last year, said that the categorization could be viewed as a kind of sexual harassment of her work.

Nevertheless, the mother of two daughters said she did not care about the categorization and would continue to write as she saw fit and so desired.

Managing editor of Jurnal Perempuan (Women's Journal) Mariana Amiruddin believes the categorization showed that women were once again being evaluated by their bodies.

Mariana herself is set to launch a book titled Perempuan Menolak Tabu (Women reject taboos), which is based on her Master's thesis at the Women's Studies Program of the University of Indonesia.

She said the Sastra Wangi label underestimated women writers' works, as though other literary works, especially those by male writers, were more substantive.

Since the outset of modern feminism, feminist critics have rejected any kind of categorization, particularly those based on binary opposites, such as high culture against low culture, fine arts against popular arts and body against soul, as they only marginalized women's literature.

Djenar and other contemporary women writers have often been criticized for their failure at being »feminine« for their use of words such as »penis« and »vagina« in their works.

In addition, women writers are boldly tackling and exploring themes that had been considered taboo in the not-so-distant past, such as sexuality, male homosexuality and lesbianism.

»Why is it they (critics) question my use of such words when they don't react to male writers? Why is it that hysteria arises when we explore themes such as sexuality,« Djenar said.

She said she was simply voicing her femininity in her own style, while other women writers also did the same in their own ways.

And the voices of women – and their experiences – bind women writers across generations, including authors of the current phenomenon of teen lit, or worse, »chick lit«.

Teen literature mostly take a look at the life of teenage girls, such as school, hanging out at cafes and boyfriends, and are mostly written by teenage girls – although a few of them are young women in their 20s.

Some books, such as Eiffel, I'm In Love, have been turned into films and gained success.

In the past, however, books for teenage readership were written by male writers and featured male heroes. Lupus by Hilman and Gita Cinta dari SMA (Love song for high school) by Eddy D Iskandar are classic examples of teen books that made it to the big screen.

Television presenter Tamara Geraldine praised contemporary women writers – including teen lit writers – for their courage to express themselves.

»They have tried their best. It's not easy to be a writer,« said Tamara, who is preparing to launch an anthology of her poems and short stories.

Rejecting such gender-biased categorizations in literature as well as in other spheres, and appreciating and learning about the real experiences of women as told by women writers are useful and meaningful for all.

URL (offline): www.thejakartapost.com/news/2005/03/13/women-reject-categorization-defend-literary-voice.html [13.10.2014].

Tab. B1: Lontar Modern Library of Indonesia (2010-2019)[1]

	Autor*in (*–†, Geschlecht)	**Englischer Titel**[2] (Gattung), Übersetzer*in	**Originaltitel**[3] (Ort: Verlag Jahr)	**Weitere Übersetzungen**
2010 (6)	Abdoel Moeis [Abdul Muis] (1886-1959, m)	*Never the Twain* (Roman), übers. v. Robin Susanto	*Salah Asuhan* (Jakarta: Balai Pustaka 1928)	1 Japanisch 2 Malaiisch 3 Russisch 4 Usbekisch
	Armijn Pane (1908-1970, m)	*Shackles* [1985][4] (Roman), übers. v. John H. McGlynn	*Belenggu* (Jakarta: Dian Rakyat 1940)	1 Chinesisch 2 Deutsch 3 Japanisch 4 Malaiisch 5 Russisch
	Siti Rukiah (1927-1996, w)	*The Fall and the Heart* (Roman), übers. v. John H. McGlynn	*Kedjatuhan dan hati* (Jakarta: Pustaka Rakyat 1950)	–
	Ismail Marahimin (1934-2008, m)	*And the War is Over* [1986] (Roman), übers. v. John H. McGlynn	*Dan Perang pun Usai* (Jakarta: Pustaka Jaya 1977)	1 Deutsch 2 Japanisch
	Hanna Rambe (*1940, w)	*Mirah of Banda* (Roman), übers. v. Toni Pollard	*Mirah dari Banda* (Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia 1986)	–
	Lily Yulianti Farid (*1971, w)	*Family Room* (Erzähl.), übers. v. John H. McGlynn	*Makkunrai dan 10 kisah perempuan lainnya* (Makassar: Nala Cipta Litera 2008)	–
2011 (5)	Marah Rusli (1889-1968, m)	*Sitti Nurbaya* [2009] (Roman), übers. v. George A. Fowler	*Sitti Nurbaya: Kasih Tak Sampai* (Jakarta: Balai Pustaka 1922)	1 Malaiisch 2 Russisch
	Iwan Simatupang (1928-1970, m)	*The Pilgrim* [1975] (Roman), übers. v. Harry Aveling	*Ziarah* (Jakarta: Djambatan 1969)	1 Deutsch 2 Französisch 3 Malaiisch 4 Schwedisch
	Putu Wijaya (*1944, m)	*Telegram* (Roman), übers. v. Stephen Epstein	*Telegram* (Jakarta: Pustaka Jaya 1973)	1 Französisch 2 Japanisch 3 Malaiisch 4 Niederländisch
	Oka Rusmini (*1967, w)	*Earth Dance* (Roman), übers. v. Rani Ambyo u. Thomas M. Hunter	*Tarian bumi* (Magelang: Indonesia Tera 2000[1997][5])	1 Deutsch 2 Italienisch 3 Schwedisch
	Dewi (Dee) Lestari (*1976, w)	*Supernova*[6] (Roman), übers. v. Harry Aveling	*Supernova: Ksatria, puteri dan bintang jatuh* (Bandung: Truedee Books 2001)	–

1 Die Tabelle listet alle Titel, die zwischen 2010 und 2019 in der Lontar Modern Library of Indonesia auf Englisch erschienen sind (Stand: Sept. 2019). Die zwölf von Autorinnen verfassten Titel wurden grau unterlegt (S.F.).

2 Verlagsort ist bei allen Titeln Jakarta, Verlag die Lontar Foundation.

3 Ist kein Originaltitel angegeben, so beruht die englische Publikation nicht auf einer vorhergehenden Publikation in indonesischer Sprache. Das betrifft in der Regel Sammlungen von Erzählungen und Gedichten, die in genau dieser Zusammenstellung zuvor nicht auf Indonesisch publiziert wurden. Eine Ausnahme stellt Mochtar Lubis' *Twilight in Jakarta* (1963) dar, bei dem es sich um den ersten indonesischen Roman handelt, der auf Englisch geschrieben und auch publiziert wurde.

4 Manche Titel wurden bereits zuvor in englischer Sprache publiziert. In diesen Fällen wird in eckigen Klammern das Jahr der Erstpublikation auf Englisch angegeben.

5 Der Roman erschien bereits 1997, bevor er in Buchform publiziert wurde, als Serie in der islamischen Tageszeitung *Republika*.

6 Lontar gibt als Jahr der Erstpublikation auf Englisch 2011 an, worldcat.org 2010.

2012 (7)	Kwee Tek Hoay (1886-1951, m)	*The Rose of Cikembang* (Roman), übers. v. George A Fowler	*Boenga roos dari Tjikembang* (Jakarta: Panorama 1927)	–
	A[nak] A[gung] Panji Tisna (1908-1978, m)	*The Rape of Sukreni* [1992] (Roman), übers. v. George Quinn	*Sukreni gadis Bali* (Jakarta: Balai Pustaka 1936)	1 Balinesisch 2 Thailändisch
	Iwan Simatupang (1928-1970, m)	*Drought* [1978] (Roman), übers. v. Harry Aveling	*Kering* (Jakarta: Gunung Agung 1972)	Japanisch
	Umar Kayam (1932-2002, m)	*Fireflies in Manhattan* (Erzähl.), übers. v. John H. McGlynn	*Seribu kunang-kunang di Manhattan: enam tjerita péndék* (Jakarta: Pustaka Jaya 1972)	–
		Javanese Gentry (Roman), übers. v. Vladislav V. Zhukov	*Para Priyayi* (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti 1992)	1 Deutsch 2 Japanisch
	Seno Gumira Ajidarma (*1958, m)	*Jazz, Perfume, and the Incident* [2002] (Roman), übers. v. Gregory Harris	*Jazz, parfum, dan insiden* (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya 1996)	Deutsch
	Sapardi Djoko Damono (1940-2020, m)	*Before Dawn* [2005] (Gedichte), übers. v. John H. McGlynn		–
2013 (3)	Mochtar Lubis (1922-2004, m)	*Twilight in Jakarta* (London: Hutchinson 1963) (Roman)		1 Deutsch 2 Indonesisch 3 Japanisch 4 Malaiisch 5 Niederländisch 6 Thailändisch
	Haji Mukti (?[7], m)	*The Saga of Siti Mariah* (Roman), übers. v. Catherine Manning Muir	*Hikayat Siti Mariah* (Jakarta: Hasta Mitra 1987[8] [1910-1912])	–
	Afrizal Malna (*1957, m)	*Anxiety Myths* (Gedichte), übers. v. Andy Fuller		–
2014 (8)	Semaoen [Semaun] (1899-1971, m)	*The Story of Kadirun* (Roman), übers. v. Ian Campbell	*Hikajat Kadiroen* (Semarang: Kantor P.K.I. 1920)	–
	Nh Dini (1936-2018, w)	*Departures* (Roman), übers. v. Toni Pollard	*Keberangkatan* (Jakarta: Pustaka Jaya 1977)	Japanisch
	Korrie Layun Rampan (1953-2015, m)	*Ceremony* (Roman), übers. v. George A Fowler	*Upacara* (Jakarta: Pustaka Jaya 1978)	–
	Y[usuf]. B[ilyarta]. Mangunwijaya (1929-1999, m)	*The Weaverbirds* [1991] (Roman), übers. v. Thomas M. Hunter	*Burung-burung Manyar* (Jakarta: Djambatan 1981)	1 Deutsch 2 Niederländisch
	Sitor Situmorang (1923-2014, m)	*To Love To Wonder* [1996] (Gedichte), übers. v. John H. McGlynn	*Rindu kelana: pilihan sajak 1948-1993* (Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 1994)	–
	Putu Oka Sukanta (*1939, m)	*Lies, Loss, and Longing* (Erzähl.), übers. v. Vern Cork u. Leslie Dwyer		–
	Dorothea Rosa Herliany (*1963, w)	*Morphology of Desire* (Gedichte), übers. v. Harry Aveling		–
	Leila S Chudori (*1962, w)	*The Longest Kiss* (Erzähl.), übers. v. Pamela Allen		–

7 Es ist nicht bekannt, wer Haji Mukti war und ob es sich um ein Pseudonym oder seinen richtigen Namen handelte.

8 Die Jahreszahl bezieht sich auf die Buchausgabe. Der Roman erschien bereits 1910-1912 in Fortsetzungen in der Zeitung *Medan Prijaji* (hg. v. RM Tirto Adhi Soerjo).

2015 (13)	Selasih [Ps. v. Sariamin Ismail] (1909-1995, w)	*If Fortune Does Not Favor* (Roman), übers. v. Martyn Cove	*Kalau ta ' oentoeng* (auch: *Kalau tak untung*) (Jakarta: Balai Pustaka 1933)	–
	Idrus (1921-1979, m)	*Oh, oh, oh!* (Erzähl.), übers. v. Ben Anderson, Martyn Cove, George I. Begley, Mark Cammack, John M. Echols, James S. Holmes	[entspricht in etwa] *Dari Ave Maria: ke Jalan Lain ke Roma* (Jakarta Balai Pustaka 1948)	Malaiisch
	Achdiat Karta Mihardja (1911-2010, m)	*The Atheist* [1972] (Roman), übers. v. R. J. Maguire	*Atheis* (Jakarta: Balai Pustaka 1949)	Malaiisch
	Kuntowijoyo (1943-2005, m)	*Sermon on the mount*, (Roman), übers. v. Joan Suyenaga	*Khotbah di atas bukit* (Jakarta: Pustaka Jaya 1976)	–
	Marianne Katoppo (1943-2007, w)	*Raumanen* (Roman), übers. v. Isla Winarto	*Raumanen* (Jakarta: Gaya Favorit Press 1977)	–
	Linus Suryadi (1951-1999, m)	*Pariyem's Confession: Inner Musings of a Javanese Woman* (Langgedicht), übers. v. Jennifer Lindsay	*Pengakuan pariyem dunia batin seorang wanita Jawa (1978 – 1979 – 1980)* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan 1981)	1 Französisch 2 Niederländisch
	Seno Gumira Ajidarma (*1958, m)	*Eyewitness* [1995] (Erzähl.), übers. v. Jan Lingard u. John H. McGlynn	*Saksi mata* (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya 1994)	–
	Leila S Chudori (*1962, w)	*Home* (Roman), übers. v. John H. McGlynn	*Pulang* (Jakarta: KPG 2012)	Deutsch
	Budi Darma (1937-2021, m)	*Conversations* (Erzähl.), übers. v. Andy Fuller		–
	Toeti Heraty (1933-2021, w)	*Encounters* (Gedichte), übers. v. John H. McGlynn		–
	Rendra (1935-2009, m)	*Testimony* (Gedichte), übers. v. Harry Aveling		–
	Gus tf Sakai (*1965, m)	*Night's Disappearance* (Erzähl.), übers. v. Toni Pollard u. Ian Campbell		–
	Triyanto Triwikromo (*1964, m)	*A Conspiracy of God-Killers* (Erzähl.), übers. v. George A. Fowler		–
2016	Marco Kartodikromo [Mas Marco] (1890-1932, m)	*A Student Named Hijo* (Roman), übers. v. Paul Tickell	*Student Hidjo* (Semarang: Masman & Stroink 1919[9])	–
2017 (2)	Ahmad Tohari (*1948, m)	*The Dancer* [2003] (Romantrilogie), übers. v. René T. A. Lysloff	*Ronggeng Dukuh Paruk* (Jakarta: Gramedia 1982)	1 Deutsch 2 Japanisch 3 Javanisch 4 Niederländisch
	Nirwan Dewanto (*1961, m)	*Museum of Pure Desire* (Gedichte), übers. v. John H. McGlynn		–
2018 (3)	Mochtar Lubis (1922-2004, m)	*A Road With No End* [1968] (Roman), übers. v. Anthony H. (Tony) Johns	*Djalan tak ada udjung* (Jakarta: Pustaka Jaya 1952)	1 Deutsch 2 Japanisch 3 Niederländisch 4 Urdu
	Gerson Poyk (1931-2017, m)	*The Anatomy of Travel* (Erzähl.), übers. v. Gill Westaway		–
	A.A. Navis (1924-2003, m)	*To the Contrary* (Erzähl.), übers. v. Kevin W. Fogg u. Matthew GB Woolgar		–
2019	Seno Gumira Ajidarma (*1958, m)	*Mysterious Marksman* (Erzähl.), übers. v. Joan Suyenaga	*Penembak misterius* (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti 1993)	–

Stand: September 2019

9 *Student Hidjo* wurde erstmals 1918 als Serie in der Zeitung *Sinar Hindia* (hg. v. Marco Kartodikromo) veröffentlicht.

Tab. B2: Sastra-wangi-Titel (inkl. Übersetzungen)[10]

Autorin (*–†)	**Titelangaben** (Gattung)	**Übersetzungen** (inkl. Titelangaben)[11]
Ayu Utami (*1968)	*Saman.* Jakarta: KPG 1998. (Roman 1/2)	1 Niederländisch (*Samans missie*. Übers. v. Maya Sutedja-Liem. Breda: De Geus 2001.) 2 Englisch (*Saman*. Übers. v. Pamela Allen. Jakarta: Equinox 2005.) 3 Deutsch (*Saman*. Übers. v. Peter Sternagel. Bad Honnef: Horlemann 2007.) 4 Japanisch (サマン. Übers. v. Ai Takeshita. Tokio: Mokuseisha 2007.) 5 Tschechisch (*Saman*. Übers. v. Libor Havránek. Prag: Dybbuk 2007.) 6 Französisch (*Saman*. Übers. v. Elisabeth D. Inandiak. Paris: Flammarion 2007.) 7 Koreanisch (사만: 아유 우타미 장편소설. Übers. v. Jeon Tae Hyun. 청년사 2009.) 8 Italienisch (*Le donne di Saman: romanzo*. Übers. v. Antonia Soriente u. Benedetta Martalò. Mailand: Metropoli d'Asia 2010.) 9 Ungarisch (*Saman*. Übers. v. Anna Vécsei. Budapest: Athenaeum 2018.)
	Larung. Jakarta: KPG 2001. (Roman 2/2)	1 Niederländisch (*Larung*. Übers. v. Maya Sutedja-Liem u. Monique Soesman. Breda: De Geus 2003.) 2 Deutsch (*Larung*. Übers. v. Peter Sternagel. Angermünde: Horlemann 2015.)
Oka Rusmini (*1967)	*Tarian bumi: sebuah novel.* Magelang: IndonesiaTera 2000 [1997[12]]. (Roman)	1 Deutsch (*Erdentanz: Roman aus Bali*. Übers. v. Birgit Lattenkamp. Bad Honnef: Horlemann 2007.) 2 Schwedisch (*Jordens dans*. Übers. v. Stefan Danerek. Skummeslövsstrand: Idea 2009.) 3 Englisch (*Earth Dance*. Übers. v. Rani Amboyo u. Thomas M. Hunter. Jakarta: Lontar Foundation 2011.) 4 Italienisch (*La danza della terra*. Übers. v. Antonia Soriente u. Ilaria Gallo. Rom: Atmosphere libri 2015.) 5 Koreanisch (발리의 춤. Übers. v. 이연. 도서출판b 2016.)
Dewi (Dee) Lestari (*1976)	*Supernova: Kesatria, Putri dan Bintang Jatuh.* Bandung: Truedee Books 2001. (Roman 1/6)	Englisch (*Supernova: The Knight, the Princess and the Falling Star*. Übers. v. Harry Aveling. Jakarta: Lontar 2011.)
	Akar. Bandung: Truedee Books 2002.[13] (Roman 2/6)	[dt. »Wollen«][14]
Fira Basuki (*1972)	*Jendela-Jendela.* Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2001. (Roman 1/3)	Englisch (*The Windows*. Übers. v. Norman Ince. Jakarta: Grasindo, PT Gramedia Widiasarana Indonesia 2006.)
	Pintu. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2002. (Roman 2/3)	[dt. »Die Tür«]
	Atap. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2002. (Roman 3/3)	[dt. »Das Dach«]

10 Die Tabelle ist chronologisch, nach dem Datum der Erstpublikation der als *sastra wangi* klassifizierten Titel der jeweiligen Autorinnen, geordnet (Stand: Sept. 2019).

11 Es wurden für alle Übersetzungen die indonesischen Originaltitel herangezogen.

12 Der Roman war bereits 1997, drei Jahre vor der Publikation in Romanform (2000), als Serie in der islamischen Tageszeitung *Republika* erschienen.

13 Die *Supernova*-Reihe besteht insgesamt aus sechs Teilen, allerdings wurden insbesondere der erste und teilweise auch noch der zweite Band in Zusammenhang mit der *sastra wangi* besprochen. Nur der erste Band wurde übersetzt.

14 Konnte keine Übersetzung des Buches ausfindig gemacht werden, wird, sofern es sinnvoll erscheint (z.B. Titel wie *Tabula Rasa* und *Swastika* sind selbsterklärend) in eckigen Klammern eine ungefähre Übersetzung (S.F.) des indonesischen Titels ins Deutsche angegeben.

Djenar Maesa Ayu (*1973)	*Mereka Bilang, Saya Monyet!* Jakarta: GPU 2002. (Kurzgeschichten)	1 Englisch (*They Say I'm a Monkey*. Übers. v. Michael Nieto Garcia. Jakarta: Metafor 2005.) 2 Deutsch (Eine Kurzgeschichte – »Naylas Zeit« (»Waktu Nayla«) – ist in folgendem Sammelband erschienen: *Duft der Asche. Literarische Stimmen indonesischer Frauen.* Übers. u. mit einem Vorwort von Monika Arnez u. Edwin Wieringa. Bad Honnef: Horlemann 2008.)
	Jangan Main-main (Dengan Kelaminmu). Jakarta: GPU 2004. (Kurzgeschichten)	Deutsch (Zwei Kurzgeschichten – »Gestillt von Vater« (»Menyusu Ayah«) u. »Moral« – sind im Sammelband *Duft der Asche* (2008, s.o.) erschienen.)
	Nayla. Jakarta: GPU 2005. (Roman)	Englisch (*Nayla*. Übers. v. Sebastian Partogi. Jakarta: GPU 2018.)
Dinar Rahayu (*1971)	*Ode Untuk Leopold von Sacher Masoch*. Bandung: Pustaka Jaya 2002. (Roman)	[dt. »Ode an Leopold von Sacher-Masoch«]
Ana Maryam (*1975)	*Mata Matahari: tergenang lelehnya di biru langitku.* Yogyakarta: Bentang Budaya 2003. (Roman)	[dt. »Augen der Sonne«]
Nukila Amal (*1971)	*Cela Ibi*. Jakarta: Pena Gaia Klasik 2003. (Roman)	1 Niederländisch (*Maia's nachtlied*. Übers. v. Maya Sutedja-Liem u. Monique Soesman. Breda: De Geus 2010.) 2 Englisch (*The Original Dream*. Übers. v. Linda Owens. Seattle: AmazonCrossing 2017.)
	Laluba. Jakarta: Pustaka Alvabet 2005. (Kurzgeschichten)	Deutsch (Zwei Kurzgeschichten – »Das Feuerwerk« (»Kembang Api«) u. »Delphine« (»Laluba«) – sind im Sammelband *Duft der Asche* (2008, s.o.) erschienen.)
Nova Riyanti Yusuf (*1977)	*Mahadewa Mahadewi*. Jakarta: GPU 2003. (Roman)	[dt. »Gott, Göttin«]
Linda Christanty (*1970)	*Kuda terbang Maria Pinto.* Jakarta: Kata Kita 2004. (Kurzgeschichten)	1 Deutsch (Zwei Kurzgeschichten – »Maria Pintos fliegendes Pferd« (»Kuda Terbang Maria Pinto«) u. »Das schwarze Loch« (»Lubang Hitam«) sind im Sammelband *Duft der Asche* (2008, s.o.) erschienen.) 2 Englisch/Deutsch (Drei Kurzgeschichten – »The Final Party«/»Letzte Feier« (»Pesta Terakhir«), »The Flying Horse of Maria Pinto«/»Maria Pintos fliegendes Pferd« (»Kuda Terbang Maria Pinto«) u. »Forth Grave«/»Das vierte Grab« (»Makam Keempat«) sind in folgendem Sammelband erschienen: *Final Party & Other Stories*. A trilingual edition in English, German, and Indonesian. Übers. v. Debra Yatim (Engl.) u. Monika Arnez (Dt.). Jakarta: Lontar 2015.)
Ratih Kumala (*1980)	*Tabula Rasa.* Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2004. (Roman)	–
Maya Wulan (*1982)	*Swastika*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2004. (Roman)	–

Stand: September 2019

Tab. B3: Metropop-Reihe, Gramedia Pustaka Utama (2004-2019)[15]

EA[16] (Titel)	**Autor*in** (*-†[17], Geschlecht)	**Nr. & Titel** (weitere Aufl.[18])
2004 (2)	**Alberthiene Endah** (*1970, w)[19]	1 *Jodoh Monica** (2012, 2016) 2 *Cewek Matre** (2012, 2016)
2005 (2)	**Dewie Sekar** (w)	3 *Zona @ Tsunami*
	Alberthiene Endah	4 *Dicintai Jo** (2012)
2006 (3)	Alberthiene Endah	5 *I Love My Boss** (2012, 2016)
	Dewie Sekar	6 *Perang Bintang* (2019)
		7 *Zona @ Last*
2007 (12)	**Retni SB** (w)	8 *Cinta Paket Hemat* (2013)
	Syafrina Siregar (w)	9 *Psyco-love*
	Tria Barmawi (w)	10 *Tarothalia* 11 *The Lunch Gossip* (2013)
	Karla M. Nashar (w)	12 *Bellamore*
	Mia Arsjad (w)	13 *Rona Hidup Rona*
	Wiwien Wintarto (*1971, m)	14 *Say No To Love* (2017)
	AR Arisandi (?)	15 *XX*
	Ika Natassa (*1977, w)	16 *A Very Yuppy Wedding* (2012, 2018)
	Primadonna Angela (*1976, w)	17 *DJ dan JD*
	Fanny Hartanti (w)	18 *C'est La Vie*
	Stanley Dirgapradja (m)	19 *Un Homme et Une Femme*

15 Die Tabelle ist chronologisch, nach dem Datum der Erstpublikation der als *Metropop* ausgewiesenen Titel der jeweiligen Autor*innen, geordnet und beruht auf den Angaben der Verlagswebsite von *Gramedia Pustaka Utama* (GPU), http://www.gpu.id (Stand: Sept. 2019). Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurden einige Hervorhebungen vorgenommen. Da viele Autor*innen mehrere Titel in der *Metropop*-Reihe veröffentlicht haben, wurden die Autor*innennamen bei der ersten Nennung fett markiert. Die wenigen, vertretenen Titel von männlichen* Autoren wurden grau unterlegt (S.F.).

16 Jahr, in dem die Erstausgabe (EA) bei GPU erschien (gesamte Anzahl der Titel, die im jeweiligen Jahr vom Verlag als *Metropop* klassifiziert wurden).

17 Private Angaben wie das Geburtsdatum sind bei Autor*innen der *Metropop*-Reihe selten öffentlich verfügbar; wenn die Information auf der Verlagswebsite, einer anderen Plattform (z.B. Goodreads) oder auf Homepages der Autor*innen verfügbar war, wurde sie angegeben.

18 Viele Titel wurden mehrmals neu aufgelegt. Die Jahre, in denen Neuauflagen publiziert wurden, finden sich in Klammern hinter der Erstpublikation angeführt.

19 Die *Lajang Kota*-Reihe von Alberthiene Endah – die entsprechenden Titel sind mit einem Asterisk (*) versehen – wurde auf der Verlagswebsite nicht als *Metropop* klassifiziert. Da sich das *Metro*pop-Logo jedoch bereits auf den Buchrückseiten der Romane befindet, ist von einem Versäumnis der nachträglichen Beschlagwortung auf der Verlagswebsite auszugehen. Aus diesem Grund wurden die Titel in die Liste aufgenommen.

2008 (8)	Dewie Sekar	20 *Langit Penuh Daya*
	Lusiwulan (w)	21 *Pasangan (Jadi) Jadian*
	Mariskova (w)	22 *Hair-Quake* (2014)
	Syafrina Siregar	23 *Dengan Hati* (2013)
	Retni SB	24 *His Wedding Organizer* (2013, 2019)
	Karla M. Nashar	25 *Love, Hate and Hocus-Pocus* (2013, 2019)
	Ika Natassa	26 *Divortiare* (2012)
	Alberthiene Endah	27 *Selebriti*
2010 (3)	**Ilana Tan**	28 *Spring in London* (2014)
	Sari Safitri Mohan (w)	29 *Rembulan Gading*
	Fanny Hartanti	30 *The Wedding Games*
2011 (15)	**Ria N. Badaria** (*1984, w)	31 *Writer vs Editor*
	Dewie Sekar	32 *Alita @ Heart*
	Primadonna Angela	33 *Quarter Life Fear* 34 *Quarter Life Dilemma*
	Stanley Dirgapradja (m)	35 *I Ordered My Wife from the Universe*
	aliaZalea (w)	36 *Crash Into You* (2014, 2017) 37 *Celebrity Wedding* (2014, 2017)
	Karla M. Nashar	38 *Ti Amo, Tia Amoria*
	Esi Lahur (*1977, w)	39 *Cinderella Batavia*
	Ika Natassa	40 *Antologi Rasa* (2012)
	Omadi Pamouz (m)	41 *Miss Collector*
	Mya Ye (w)	42 *Pemburu Cinta*
	Nina Addison (*1980, w)	43 *Morning Brew*
	Monica Petra (w)	44 *Circle of Love*
	Virginia Novita (w)	45 *I Hate Rich Men*
2012 (18)	**Prima Santika** (*1974, m)	46 *Three Weddings and Jane Austen*
	Threes Emir (w)	47 *Nyonya Besar* 48 *Tuan Besar* 49 *Roman Orang Metropolitan* 50 *Menantu & Mertua Metropolitan*
	Ilana Tan	51 *Sunshine Becomes You*
	Retni SB	52 *My Partner*
	Yennie Hardiwidjaja (*1976, w)	53 *DaisyFlo*
	Lusiwulan	54 *Stiletto Merah, Senyawa Cinta, Alasan Sentimentil*
	Jaqueline Brahms, Rara Pramesti, Cenila Krena (w)	55 *20, 30, 40 Club Camilan*
	Stephanie Zen (w)	56 *One Last Chance*
	Pramesti Ratna (w)	57 *Endorphin – A Dose of Happiness*
	Dyahtri N. W. Astuti (w)	58 *Hipster!*
	Ruth Priscilia Angelina (*1991, w)	59 *Rainbow & Ocean*
	Ika Natassa	60 *Twivortiare* (2012)
	Sundari Mardjuki (*1975, w)	61 *Papap, I Love You*
	Ayu Gendis (w)	62 *Reuni*
	Christina Juzwar (w)	63 *It Takes Two to Love*

2013 (14)	Karla M. Nashar	64 *Love, Curse & Hocus Pocus* (2019)
	aliaZalea	65 *The Devil in Black Jeans* (2017)
	Wiwien Wintarto	66 *Fade In Fade Out*
	Ilana Tan	67 *Autumn Once More*
	Faris Rachman-Hussain (m)	68 *Dramaturgi Dovima*
	Syafrina Siregar	69 *Early*
	Primadonna Angela	70 *Kotak Mimpi*
	Mia Arsjad	71 *Runaway Ran* (2019)
	Felice Cahyadi (w)	72 *Blackjack*
	Mariskova	73 *A Wish For Love* (2019)
	Larasati Torres-Sanz (w)	74 *Just the Three of Us*
	Jessica Huwae (*1979, w)	75 *Soulmate.com* (2017)
	Tria Barmawi	76 *The Lunch Reunion*
	A. Paramita (w)	77 *Oolalove*
2014 (24)	Lusiwulan	78 *Pagi Ini, di Seberang jalan Ini*
	Syahmedi Dean (m)	79 *Petualangan Wartawan Geje Jay & Wilow* 80 *Pangeran Kertas*
	Adeste Adipriyanti (w)	81 *Little Stories*
	Irma Yuniar (w)	82 *Call It Love*
	Silvia Arnie (*1989, w)	83 *Scarlet Preludium*
	Poppy D. Chusfani (w)	84 *Memoir of a So-Called Mom*
	Emilya Kusnaidi (w)	85 *Teater Boneka*
	Novellina A. (w)	86 *Fantasy*
	Wiwien Wintarto (m)	87 *The Supper Club*
	Christina Tirta (w)	88 *Dangerous Games*
	Threes Emir	89 *Berbagi Matahari*
	Sarah Dezaky (w)	90 *I Owe You Love*
	Sari Narulita (*1944, w)	91 *Damn! Lebih Indah dari Cinta*
	Stephanie Zen	92 *A Week to Forever* (2019)
	Shandy Tan (w)	93 *Episode Para Lajang*
	Edith PS (w)	94 *Love Bites*
	Club Camilan (?)	95 *Flambé*
	Ruth Priscilia Angelina	96 *Forever Monday* (2017)
	Ilana Tan	97 *Summer in Seoul* 98 *Winter in Tokyo* 99 *Autumn in Paris*
	Ruth Priscilia Angelina	100 *Grey Sunflower*
	Syafrina Siregar	101 *Friends Don't Kiss*

2015 (20)	Primadonna Angela	102 *Yozakura – Sakura Malam*
	Fitri Mardhi (?)	103 *Riana – I'm The Other Woman*
	Emilya Kusnaidi	104 *Romansick* (2017)
	Sari Narulita	105 *Road to Love*
	Rosi L. Simamora (w)	106 *A Beautiful Mess* (2018)
	Stephanie Zen	107 *More Than Words* (2019)
	Nina Addison	108 *Kismet*
	Rina Suryakusuma (w)	109 *Falling*
	Esi Lahur	110 *Can't Let Go*
	Diego Christian (m)	111 *Thy Will Be Done*
	Wiwien Wintarto (m)	112 *Kinanti Featuring Arantxa*
	Bey Tobing (w)	113 *Istana di Atas Pasir*
	Regina Alexandra (w)	114 *Haute Heart*
	Novellina A.	115 *Coppelia*
	Christina Tirta	116 *Dangerous Love*
	Alicia Lidwina (w)	117 *3 – Tiga*
	RisTee (?)	118 *I Got Switched*
	aliaZalea	119 *Blind Date* (2017)
	Retni SB	120 *Dimi is Married*
	Edith PS	121 *Disonansi*
2016	**Suarcani** (w)	122 *Rule of Thirds*
2017 (12)	Fanny Hartanti	123 *Lost and Found*
	Bey Tobing	124 *Mantan*
	Ruth Priscilia Angelina	125 *BLACK*
	aliaZalea	126 *Boy Toy* 127 *Miss Pesimis* 128 *Dirty Little Secret*
	Seplia (w)	129 *Three Sisters*
	Mia Arsjad	130 *Honeymoon Express*
	Rina Suryakusuma	131 *Let's Fall in Love*
	Esi Lahur	132 *But I Love You*
	Wiwien Wintarto (m)	133 *Say No To Me*
	Ayu Rianna (*1988, w)	134 *That Summer*
2018 (7)	**Almira Bastari** (w)	135 *Resign!*
	Rosi L. Simamora	136 *Catatan Harian Menantu Sinting*
	Dadan Erlangga (m)	137 *Sweetly Broken*
	Nathalia Theodora (w)	138 *Beautiful Pain*
	Seplia	139 *Kelly on the Move*
	Suarcani	140 *Purple Prose*
	aliaZalea	141 *The Wanker*

2019 (6)	Stephanie Zen	142 *Summer Sky*
	Alnira (w)	143 *Dunia Nadhira*
	Alnira	144 *Gendut? Siapa Takut!*
	Clara Ng (*1973, w)	145 *Dimsum Terakhir*
	aliaZalea	146 *Bad Boy*
	Annisa Ihsani (w)	147 *Mencari Simetri*

Stand: September 2019

Anhang C

Tab. C1: The Best Chinese Fiction Books of the Last Century (2015)[20]

Rang	Autor*in (*–†, Geschlecht)	Englischer Titel[21]	Originaltitel[22] (Ort: Verlag Jahr)	Weitere Übersetzungen
1	Lu Xun (1881-1936, m)	*The Real Story of Ah Q and Other Tales of China: The Complete Fiction of Lu Xun*. Übers. v. Julia Lovell. London: Penguin 2009.	Der Band enthält Texte, die zwischen 1911-1935 entstanden sind u. die einzeln u./o. in unterschiedlichen Zusammenstellungen publiziert wurden.[23]	1 Albanisch 2 Bengalisch 3 Bokmal 4 Bosnisch 5 Dänisch 6 Deutsch 7 Esperanto 8 Farsi 9 Französisch 10 Griechisch 11 Hebräisch 12 Hindi 13 Indonesisch 14 Italienisch 15 Japanisch 16 Kasachisch 17 Katalanisch 18 Kirgisisch 19 Koreanisch 20 Kroatisch 21 Litauisch 22 Malaiisch 23 Maltesisch 24 Mongolisch 25 Nepali 26 Niederländisch 27 Oriya 28 Pandschabi 29 Persisch 30 Polnisch 31 Portugiesisch 32 Rumänisch 33 Russisch 34 Schwedisch 35 Serbisch 36 Singhalesisch 37 Slowenisch 38 Spanisch 39 Tamil 40 Thailändisch 41 Tibetisch 42 Türkisch 43 Uigurisch 44 Ukrainisch 45 Ungarisch 46 Urdu 47 Vietnamesisch 48 Xalx/Halh

20 Laut einer Jury aus 25 Literaturexpert*innen handelt es sich bei den hier aufgelisteten 20 Werken um die besten chinesischen Belletristik-Titel des (langen) 20. Jahrhunderts. Die Kriterien für die Aufnahme in die Liste waren: 1. Verfügbarkeit in englischer Sprache (daher steht in Tab. C1 auch die Spalte »Englischer Titel« an erster Stelle; S.F.), 2. Erstpublikation nach 1900, 3. Die Autor*innen müssen gebürtige Chines*innen (Festland oder Großraum) sein. Bei Pearl S. Buck, die 1892 in Hillsboro, West Virginia (USA), geboren wurde, aber den Großteil ihres Lebens vor 1934 in China verbrachte, scheint eine Ausnahme gemacht worden zu sein. Vgl. o.A.: »The Best Chinese Fiction Books of the Last Century.« In: *TimeOut Beijing* (5.3.2015), https://web.archive.org/web/20200129223931/http://www.timeoutbeijing.com/features/Books-Book_Features/36426/The-best-Chinese-fiction-books-of-the-last-century.html [1.10.2021]. Die sechs von Autorinnen verfassten Titel wurden grau unterlegt (S.F.).

21 Es wurden für alle Übersetzungen die Originaltitel in chinesischer oder, im Falle von *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, in französischer Sprache herangezogen.

22 Ist kein Originaltitel angegeben, so stellt die englische Ausgabe die Erstausgabe (›das Original‹) dar.

23 Daher handelt es sich auch bei den Sprachen, die in der nächsten Spalte angegeben sind, nicht um Übersetzungen exakt jener Zusammenstellung, die 2009 bei Penguin auf Englisch erschienen ist, sondern um verschiedenste Kompilationen von Lu Xuns Erzählwerk.

2	Yu Hua (*1960, m)	*To Live*. Übers. v. Michael Berry. New York: Anchor Books 2003.	Huo Zhe (活着). Wuhan: Wu han Chang jiang wen yi 1993.	1 Arabisch 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Finnisch 5 Französisch 6 Indonesisch 7 Italienisch 8 Koreanisch 9 Mongolisch 10 Niederländisch 11 Persisch 12 Polnisch 13 Portugiesisch 14 Rumänisch 15 Russisch 16 Schwedisch 17 Serbisch 18 Slowenisch 19 Spanisch 20 Thailändisch 21 Tschechisch 22 Türkisch 23 Vietnamesisch
3	Eileen Chang [Zhang Ailing] (1920-1995, w)	*Love in a Fallen City*. Übers. v. Karen Kingsbury u. Eileen Chang. New York: New York Review Books 2006.	*Qing Cheng Zhi Lian* (傾城之戀). Hankou: Ta chu bao she 1945 [1943/1944[24]].	1 Deutsch 2 Französisch 3 Katalanisch 4 Polnisch 5 Serbisch 6 Spanisch
4	Mo Yan (*1955, m)	*Red Sorghum*. Übers. v. Howard Goldblatt. New York: Viking 1993.	*Hong gao liang jia zu* (红高粱家族). Peking: Jie fang jun wen yi chu ban she 1987 [1986[25]].	1 Arabisch 2 Bokmal 3 Dänisch 4 Deutsch 5 Estnisch 6 Finnisch 7 Französisch 8 Indonesisch 9 Italienisch 10 Japanisch 11 Koreanisch 12 Malaiisch 13 Niederländisch 14 Persisch 15 Polnisch 16 Rumänisch 17 Russisch 18 Schwedisch 19 Serbisch 20 Singhalesisch 21 Spanisch 22 Thailändisch 23 Türkisch 24 Ukrainisch 25 Vietnamesisch
5	Qian Zhongshu (1910-1998, m)	*Fortress Besieged*. Übers. v. Jeanne Kelly u. Nathan K. Mao. Bloomington: Indiana UP 1979.	*Wei cheng* (围城). Shanghai: Chen guang chu ban gong si 1947 [1946].	1 Deutsch 2 Französisch 3 Japanisch 4 Niederländisch 5 Russisch 6 Spanisch 7 Vietnamesisch
6	Chi Zijian (*1964, w)	*The Last Quarter of the Moon*. Übers. v. Bruce Humes. London: Harvill Secker 2013.	*Eerguna He you an* (额尔古纳河右岸). Peking: Beijing shi yue wen yi chu ban she 2005.	1 Arabisch 2 Französisch 3 Italienisch 4 Japanisch 5 Niederländisch 6 Schwedisch 7 Spanisch

24 Die Kurzgeschichte erschien zuerst 1943 in einer Zeitschrift und wurde 1944 in Zhang Ailings Kurzgeschichtensammlung *Chuan qi* (傳奇), erschienen in Schanghai beim Verlag Za zhi she, aufgenommen. Die Erstpublikation unter dem Titel *Qing Cheng Zhi Lian* (傾城之戀) erfolgte 1945.

25 Die Jahreszahlen in eckigen Klammern verweisen darauf, dass die jeweiligen Texte vor der Publikation in Buchform bereits in einer Zeitung oder Zeitschrift publiziert wurden.

7	Lao She (1899-1966, m)	*Cat Country: a satirical novel of China in the 1930's by Lao She.* Übers. v. William A. Lyell, Jr. Columbus: Ohio State UP 1970.	*Mao cheng ji* (貓城記). Shanghai: Xian dai shu ju 1933 [1932].	1 Deutsch 2 Estnisch 3 Französisch 4 Italienisch 5 Japanisch 6 Kroatisch 7 Lettisch 8 Russisch 9 Schwedisch 10 Ungarisch
8	Pearl S[ydenstricker]. Buck (1892-1973, w)	*The Good Earth*. New York: John Day 1931.		1 Arabisch 2 Assamesisch 3 Bengalisch 4 Bokmal 5 Burmesisch 6 Chinesisch 7 Dänisch 8 Deutsch 9 Estnisch 10 Finnisch 11 Französisch 12 Griechisch 13 Gujarati 14 Hebräisch 15 Hindi 16 Indonesisch 17 Isländisch 18 Italienisch 19 Japanisch 20 Kanaresisch 21 Karenisch 22 Koreanisch 23 Kroatisch 24 Lettisch 25 Litauisch 26 Makedonisch 27 Malaiisch 28 Marathi 29 Nepali 30 Niederländisch 31 Oriya 32 Pandschabi 33 Persisch 34 Polnisch 35 Portugiesisch 36 Portugiesisch(bras.) 37 Rumänisch 38 Russisch 39 Schwedisch 40 Serbisch 41 Singhalesisch 42 Slowenisch 43 Spanisch 44 Telugu 45 Thailändisch 46 Tigrinisch 47 Tschechisch 48 Türkisch 49 Ungarisch 50 Urdu 51 Vietnamesisch
9	Yan Lianke (*1958, m)	*Dream of Ding Village*. Übers. v. Cindy Carter. London/New York: Corsair/Grove Press 2011.	*Ding Zhuang meng* (丁庄梦). Hongkong: Wen hua yi shu chu ban she 2005.	1 Dänisch 2 Deutsch 3 Französisch 4 Italienisch 5 Koreanisch 6 Polnisch 7 Portugiesisch(bras.) 8 Rumänisch 9 Schwedisch 10 Spanisch 11 Vietnamesisch

10	Ma Jian (*1953, m)	*The Noodle Maker*. Übers. v. Flora Drew. London: Chatto & Windus 2004.	*La mian zhe* (拉面者). Hongkong: Tian di tu shu you xian gong si 1991.	1 Bulgarisch 2 Französisch 3 Griechisch 4 Hebräisch 5 Italienisch 6 Koreanisch 7 Niederländisch 8 Polnisch 9 Portugiesisch (bras.) 10 Rumänisch 11 Schwedisch 12 Türkisch 13 Ungarisch
11	Sheng Keyi (*1973, w)	*Northern Girls*. Übers. v. Shelly Bryant. Victoria: Viking 2012.	*Bei Mei* (北妹). Wuhan: Chang jiang wen yi chu ban she 2004.	Tschechisch
12	Chen Xiwo (*1963, m)	*The Book of Sins*. Übers. v. Nicky Harman. London: New writing from Asia 2014.	*Mao fan shu* (冒犯书). Peking: Ren min wen xue chu ban she 2007.	–
13	Dai Sijie (*1954, m)	*Balzac and the Little Chinese Seamstress*. Übers. v. Ina Rilke. New York: Random House 2000.	*Balzac et la petite tailleuse chinoise*. Paris: Gallimard 2000.	1 Albanisch 2 Arabisch 3 Bokmal 4 Bulgarisch 5 Chinesisch 6 Dänisch 7 Deutsch 8 Estnisch 9 Finnisch 10 Georgisch 12 Griechisch 13 Hebräisch 14 Indonesisch 15 Isländisch 16 Italienisch 17 Japanisch 18 Katalanisch 19 Koreanisch 20 Kroatisch 21 Lettisch 22 Litauisch 23 Malayalam 24 Niederländisch 25 Persisch 26 Polnisch 27 Portugiesisch (bras.) 28 Rumänisch 29 Russisch 30 Schwedisch 31 Serbisch 32 Slowakisch 33 Slowenisch 34 Spanisch 35 Tschechisch 36 Türkisch 37 Ukrainisch 38 Ungarisch 39 Urdu 40 Vietnamesisch
14	Han Shaogong (*1953, m)	*A Dictionary of Maqiao*. Übers. v. Julia Lovell. New York/Chichester: Columbia UP 2003.	*Maqiao cidian* (马桥词典). Peking: Zuojia 1996.	1 Koreanisch 2 Niederländisch 3 Polnisch 4 Schwedisch 5 Serbisch 6 Spanisch 7 Vietnamesisch

15	J[ames] G[raham] Ballard (1930–2009, m)	*Empire of the Sun*. New York: Simon and Schuster 1984.		1 Arabisch 2 Bokmal 3 Bulgarisch 4 Chinesisch 5 Dänisch 6 Deutsch 7 Estnisch 8 Farsi 9 Finnisch 10 Französisch 11 Griechisch 12 Italienisch 13 Japanisch 14 Katalanisch 15 Koreanisch 16 Litauisch 17 Niederländisch 18 Persisch 19 Polnisch 20 Portugiesisch 21 Rumänisch 22 Russisch 23 Schwedisch 24 Serbo-Kroatisch 25 Slowakisch 26 Slowenisch 27 Spanisch 28 Thailändisch 29 Tschechisch 30 Türkisch 31 Ungarisch
16	Mai Jia (*1964, m)	*Decoded*. Übers. v. Olivia Milburn u. Christopher Payne. London: Allen Lane 2013.	*Jie mie* (解密). Peking: Zhong guo qing nian chu ban she 2002.	1 Dänisch 2 Deutsch 3 Finnisch 4 Hebräisch 5 Italienisch 6 Katalanisch 7 Niederländisch 8 Persisch 9 Polnisch 10 Portugiesisch 11 Rumänisch 12 Serbisch 13 Spanisch 14 Tschechisch 15 Türkisch 16 Ungarisch 17 Vietnamesisch
17	Qiu Xiaolong (*1953, m)	*When Red Is Black*. New York: Soho Press 2004 (Inspector Chen Cao #3).		1 Bokmal 2 Chinesisch 3 Deutsch 4 Finnisch 5 Französisch 6 Italienisch 7 Niederländisch 8 Russisch 9 Schwedisch 10 Spanisch
18	Wu Ming-Yi (*1971, m)	*The Man with the Compound Eyes*. Übers. v. Darryl Sterk. London: Harvill Secker 2013.	*Fu yan ren* (複眼人). Xinbei Shi, Taiwan: Xia ri 2011.	1 Französisch 2 Polnisch 3 Tschechisch 4 Türkisch 5 Ungarisch

19	Yiyun Li (*1972, w)	*The Vagrants.* London/New York: Fourth Estate/Random House 2009.	1 Bokmal 2 Bulgarisch 3 Dänisch 4 Deutsch 5 Finnisch 6 Französisch 7 Griechisch 8 Hebräisch 9 Italienisch 10 Japanisch 11 Katalanisch 12 Niederländisch 13 Polnisch 14 Portugiesisch 15 Schwedisch 16 Spanisch 17 Tschechisch 18 Vietnamesisch
20	Anchee Min (*1957, w)	*Becoming Madame Mao.* Boston: Houghton Mifflin 2000.	1 Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Finnisch 5 Griechisch 6 Hebräisch 7 Indonesisch 8 Italienisch 9 Japanisch 10 Lettisch 11 Litauisch 12 Niederländisch 13 Persisch 14 Polnisch 15 Portugiesisch (bras.) 16 Rumänisch 17 Russisch 18 Spanisch 19 Thailändisch 20 Tschechisch 21 Türkisch 22 Ungarisch 23 Vietnamesisch

Stand: September 2019

Tab. C2: Meinü-zuojia-Titel (inkl. Übersetzungen)[26]

Autorin (*-†)	**Titelangaben** (Gattung)	**Übersetzungen** (inkl. Titelangaben)
Mian Mian (棉棉) (Ps. v. Shen Wang, 王莘) (*1970)	*La la la* (啦啦啦). Hongkong: Xianggang xin shi jie chu ban she 1997. (Erzählband)	1 Deutsch (*La la la*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.) 2 Italienisch (*Nove oggetti di desiderio*. Aus dem Chines. übers. v. Maria Rita Masci. Turin: Einaudi 2001.)
	Mei ge hao hai zi dou you tang chi (每个好孩子都有糖吃). Shijiazhuang: Hua shan wen yi chu ban she 1998. (Erzählband)	1 Deutsch (deckt sich tw. mit: Mian Mian: *Deine Nacht, mein Tag*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.[27]) 2 Vietnamesisch (deckt sich tw. mit: Mian Mian: *Đêm của anh, ngày của em*. Aus dem Chines. übers. v. Nguyễn Thanh An. Ho-Chi-Minh-Stadt: Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn 2009.)
	Tang (糖). Peking: Zhong guo xi ju chu ban she 2000. (Roman)	1 Französisch (*Les bonbons chinois: roman*. Aus dem Chines. übers. v. Sylvie Gentil. Paris: Editions de l'Olivier 2001.) 2 Niederländisch (*Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Martine Torfs. Amsterdam: Arena 2001.) 3 Portugiesisch (bras.) (*Bombons Chineses*. Aus dem Engl. übers. v. Wander Emediato. São Paulo: Geração 2002.) 4 Englisch (*Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Andrea Lingenfelter. Boston: Little, Brown and Company 2003.) 5 Kroatisch (*Bombon*. Aus dem Engl. übers. v. Aleksandra David. Zagreb: Celeber 2004.) 6 Portugiesisch (*Bombons Chineses*. Aus dem Engl. übers. v. José A. Pereira Neto. Lissabon: Editorial Notícias 2004.) 7 Russisch (Конфетка (*Konfetka*). Aus dem Engl. übers. v. Tatiany Zhdanovoi. Moskau: Stolitsa 2005.) 8 Ungarisch (*Selyemcukor*. Aus dem Engl. übers. v. Pap Vera-Ágnes. Budapest: GABO 2005.) 9 Vietnamesisch (*Kẹo: tuổi xuân tàn khốc: tiểu thuyết*. Aus dem Chines. übers. v. Sơn Lê. Hanoi: Nhà xuất bản Phụ nữ 2006.) 10 Polnisch (*Cukiereczki*. Aus dem Engl. übers. v. Katarzyna Kulpa. Warschau: Wydawnictwo W.A.B. 2007.) 11 Spanisch (*Caramelos*. Aus dem Engl. übers. v. Olga Usoz Chaparro. Madrid: La Factoria de Ideas 2011.)
Wei Hui (卫慧) (Ps. v. Zhou Weihui, 周衛慧) (*1973)	*Yu wang shou qiang* (欲望手枪). Peking: Jin ri zhong guo chu ban she 1998. (Erzählband)	[dt. »Pistole/Flinte der Begierden/Wünsche«]
	Hu die de jian jiao (蝴蝶的尖叫). Zhangsha: Hu nan wen yi chu ban she 1999. (Erzählband)	[dt. »Schrei des Schmetterlings«]

26 Die Tabelle ist chronologisch, nach dem Datum der Erstpublikation der als *meinü zuojia* bezeichneten Autorinnen geordnet (Stand: Sept. 2019). Der Fokus liegt auf den frühen Werken (1997-2002) der *meinü zuojia*, da die Gruppierung der Autorinnen unter diesem Label danach abflaute. Bei Autorinnen, die in dieser Zeit zwar viel publiziert haben (z.B. Zhu Wenying), jedoch ohne in andere Sprachen übersetzt zu werden, wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit eine Auswahl von zwei bis drei Werken getroffen. Bei nicht übersetzten Werken wird in der Spalte ›Übersetzungen‹ eine Paraphrase des Titels auf Deutsch angegeben.

27 Es handelt sich um eine singuläre Zusammenstellung. Die sieben im Band versammelten Erzählungen wurden von der Autorin Mian Mian gemeinsam mit der Übersetzerin Karin Hasselblatt ausgewählt; sie sind auch zum Teil in den Roman *Tang* (2000), der bislang nicht ins Deutsche übersetzt wurde, eingeflossen.

	Shanghai baobei (上海寶貝). Shenyang: Chun feng wen yi chu ban she 1999. (Roman)	1 Deutsch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. München: Ullstein 2001.) 2 Englisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. New York/London: Washington Square Press/Robinson 2001.) 3 Französisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Cora Whist. Arles: Philippe Picquier 2001.) 4 Italienisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Yuan Huaqing. Mailand: Rizzoli 2001.) 5 Japanisch (上海ベイビ- . Aus dem Chines. übers. v. Kuwajima Michio yaku. Tokio: Bungei Shunjû 2001.) 6 Niederländisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Engl. übers. v. Eveline Renes u. Dorli Huvers. Amsterdam: Contact 2001.) 7 Ungarisch (*Sanghaj baby*. Aus dem Chines. übers. v. Pordán Ferenc. Budapest: Bestline Édesvíz 2001.) 8 Dänisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Christian Svendsen. Kopenhagen: Bogklubben/Rosinante 2002.) 9 Estnisch (*Shanghai Beib*. Aus dem Chines. übers. v. Tiiu Vomm u. Ene Kenkmaa. Tallinn: Tormikiri 2002.) 10 Griechisch (*To koritsi apo tī Sagkaī*. Aus dem Engl. übers. v. Pit Konstanteas. Athen: Fytrakīs 2002.) 11 Katalanisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Víctor Aldea. Barcelona: Columna 2002.) 12 Polnisch (*Szanghajska kochanka*. Aus dem Engl. übers. v. Hanna Szajowska. Warschau: Albatros 2002.) 13 Portugiesisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Engl. übers. v. Inês Castro. Lissabon: Quetzal Editores 2002.) 14 Portugiesisch (bras.) (*Xangai Baby*. Aus dem Engl. übers. v. Domingos Demasi Filho. São Paulo: Globo 2002.) 15 Spanisch (*Shanghai Baby.* Aus dem Chines. übers. v. Romer Alejandro Cornejo u. Lilyana Arsovska. Barcelona: Planeta 2002.) 16 Türkisch (Şanghay *bebeği*. Aus dem Engl. übers. v. Gönül Tuğba Akdağ. Istanbul: Bilge Kültür Sanat 2002.) 17 Hebräisch (שנחאי בייבי. Aus dem Engl. übers. v. Ar'aleh Lerer. Or Jehuda: Zmorah-Bitan 2003.) 18 Indonesisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Diah Nugraheny P. Yogyakarta: Kunci Ilmu 2003.) 19 Kroatisch (Šangaj *Baby.* Aus dem Engl. übers. v. Suzana Sesvečan. Zagreb: VBZ 2003.) 20 Schwedisch (*Shanghai Baby*. Aus dem Engl. übers. v. Anna Gustafsson Chen. Stockholm: Månpocket 2003.) 21 Thailändisch (*Shanghai Baby.* Aus dem Chines. übers. v. Kham Phaka (คำ ผกา). Bangkok: Amarin 2003.) 22 Tschechisch (*Shanghai Baby.* Aus dem Engl. übers. v. Petra Diestlerová. Prag: Motto 2003.) 23 Mazedonisch (Шангај бејби). Aus dem Chines. übers. v. Belika Širiloba. Skopje: TRI 2004.) 24 Arabisch (شنغهاي بيبي. Aus dem Chines. übers. v. Ẓabīyah Khamīs. Köln: Al-Kamel/Manshūrāt al-Jamal 2005.) 25 Slowenisch (*Dekle iz* Šanghaja*: zgodba o ljubezni, seksu in samospoznavanju*. Aus dem Engl. übers. v. Andreja Blažič Klemenc. Tržič: Učila International 2005.) 26 Russisch (Крошка из Шанхая. Aus dem Engl. übers. v. Elena Kudryavtseva. Moskau: Stolica 2006.) 27 Vietnamesisch (*Baby Thượng Hải*. Aus dem Chines. übers. v. Lệ Chi Nguyễn. Ho-Chi-Minh-Stadt: Văn nghệ 2008.) 28 Singhalesisch (Ṣănhayi sonduriya. Aus dem Chines. übers. v. Devdu Seneviratna. Dehiwala: Vidarsana 2011.)
	Xiang wei hui na yang feng kuang (像卫慧那样疯狂). Zhuhai: Zhu hai chu ban she 1999. (Erzählband)	Japanisch (衛慧みたいにクレイジー. Aus dem Chin. übers. v. Ei Kei u. Izumi Kyoka.Tokio: Kōdansha 2004.) [dt. »Verrückt wie Wei Hui«]

Zhou Jieru (周潔茹) (*1976)	*Wo men gan dian shen me ba* (我们干点什么吧). Zhuhai: Zhu hai chu ban she 1999. (Erzählband)	[dt. »Lass es uns einfach machen«]
	Xiao yao de wang (小妖的网). Shenyang: Chun feng wen yi chu ban she 2000. (Roman)	[dt. »Xiao Yaos Netz«]
Jin Renshun (金仁顺) (*1970)	*Ai qing leng qi liu* (爱情冷气流). Zhuhai: Zhu hai chu ban she 1999. (Roman)	[dt. »Kalte, kalte Liebe«]
	Fangfu yichang bairimeng (仿佛一场白日梦). Hefei: Anhui wen yi chu ban she 2001. (Erzählband)	[dt. »Als wäre es ein Tagtraum«]
Zhu Wenying (朱文颖) (*1970)	*Mi hua yuan* (迷花园). Zhuhai: Zhu hai chu ban she 1999. (Roman)	[dt. »Garten«]
	Liang ge ren de zhan zheng (兩個人的戰爭). Tianjin: Tianjin ren min chu ban she 2000. (Erzählband)	[dt. »Krieg zwischen zwei Menschen«]
Dai Lai (戴来) (*1972)	*Yao me jin lai yao me chu qu* (要么进来要么出去). Wuhan: Chang jiang wen yi chu ban she 2000. (Erzählband)	[dt. »Entweder rein oder raus«]
	Dui mian you ren (对面有人). Tianjin Shi: Bai hua wen yi chu ban she 2001. (Roman)	Französisch (*L'insecte sur la toile*. Aus dem Chines. übers. v. Véronique Chevaleyre. Paris: Bleu de Chine 2003.)
Anni[e] Baobei [Baby] (安妮寶貝) (Ps. v. Li Jie, 励婕) (*1974)	*Gao bie wei an* (告别薇安). Peking: Zhongguo she hui ke xue chu ban she 2000. (Erzählband)	Englisch (»Goodbye, An.« In: *The Road of Others. A Cult Author's Stories of Love and Illusion in Shanghai.* Aus dem Chines. übers. v. Nicky Harman u. Keiko Wong. Hongkong: Make-Do Publishing 2012, S. 9-41.)
	Wu ye de qun zi (午夜的裙). Peking: Hua ling chu ban she 2000. (Erzählband)	[dt. »Mitternachtsrock«]
Zhao Bo (赵波) (*1971)	*Qing se wu yu* (情色物語). Taipeh: Wei lai shu cheng chu ban/Hong ma yi zong jing xiao 2000. (Erzählband)	[dt. »Erotische Geschichte«]
	Kou xiang tang sheng huo (口香糖生活). Peking: Zuo jia chu ban she 2002. (Erzählband)	[dt. »Kaugummileben«]
Wei Wei (魏微) (*1970)	*Qing gan yi zhong* (情感一种). Peking: Zhongguo dui wai fan yi chu ban gong si 2000. (Erzählband)	[dt. »Eine Art Gefühl«]
	Ji aimei you wencun (既暧昧又温存). Hefei: Anhui wen yi chu ban she 2001. (Erzählband)	[dt. »Essenz und Wärme«]

Chun Shu [Sue] (春樹) (*1983)	*Beijing wawa* (北京娃娃). Hohhot: Yuan fang chu ban she 2002. (Roman)	1 Finnisch (*Beijing beibi.* Aus dem Chines. übers. v. Riina Vuokko. Helsinki: Otava 2003.) 2 Italienisch (*Ragazza di Pechino*. Aus dem Chines. übers. v. Mirella Fratamico. Parma: Guanda 2003.) 3 Katalanisch (*La nina de Pequín*. Aus dem Chines. übers. v. Sara Rovira. Barcelona: Empúries 2003.) 4 Niederländisch (*Beijing Doll*. Aus dem Chines. übers. v. Yuhong Gong. Amsterdam: Vassallucci 2003.) 5 Spanisch (*La muñeca de Pekín.* Aus dem Chines. übers. v. Luis Pérez, Kai-Lin Shan u. Verónica Canales. Barcelona: Aleph 2003.) 6 Englisch (*Beijing Doll*. Aus dem Chines. übers. v. Howard Goldblatt. London/New York: Abacus/Riverhead 2004.) 7 Portugiesisch (*A Rapariga de Pequim*. Aus dem Chines. übers. v. Mónica Chan. Lissabon: Editorial Presença 2004.) 8 Kroatisch (*Lutkica iz Pekinga*. Aus dem Engl. übers. v. Mirna Herman. Zagreb: VBZ 2005.) 9 Schwedisch (*Beijing Doll*. Aus dem Chines. übers. v. Anna Gustafsson Chen. Malmö: Bra böcker 2005.) 10 Slowenisch (*Pekinška punčka*. Aus dem Engl. übers. v. Ljubica Klančar. Tržič: Učila Internat. 2005.) 11 Vietnamesisch (*Búp bê Bắc Kinh*. Aus dem Engl. übers. v. Trác Phong. Hanoi: Nhà xuất bản Văn học 2005.) 12 Deutsch (*China-Girl: Roman*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. München: Goldmann 2006.) 13 Hebräisch (בובת בייג'ין. Aus dem Engl. übers. v. Sharon Mor-Yosef. Ben Shemen: Modan 2006.) 14 Indonesisch (*Beijing Doll*. Aus dem Chines. übers. v. Ferina Permatasari. Jakarta: Banana 2006.) 15 Japanisch (北京ドール. Aus dem Chines. übers. v. Wakamatsu Yuriko. Tokio: Kōdansha 2006.) 16 Polnisch (*Chińska lalka*. Aus dem Engl. übers. v. Małgorzata Dobrowolska. Warschau: Prószyński i S-ka 2007.)
	Chang da ban tian de huan le (长达半天的欢乐). Peking: Shi jie zhi shi chu ban she 2003. (Roman)	Vietnamesisch (Tê dại. Aus dem Chines. übers. v. Nguyễn Thanh An. Hanoi: Thời đại 2011.) [dt. »Ein Vergnügen, das einen halben Tag anhielt«]
Mu Zimei [Muzi Mei] (木子美) (Ps. v. Li Li, 李麗) (*1978)	*Yi qing shu* (遗情书). Nanchang: Er shi yi shi ji chu ban she 2003. (Autobiographie)	1 Französisch (*Journal sexuel d'une jeune Chinoise sur le Net.* Aus dem Chines. übers. v. Catherine Charmant. Paris: A. Michel 2005.) 2 Deutsch (*Mein intimes Tagebuch. Roman.* Aus dem Franz. übers. v. Isabell Lorenz. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2007.)
	Rong qi (容器). Chengdu: Sichuan wen yi chu ban she 2004. (Roman)	[dt. »Behälter«]

Stand: September 2019

Anhang D

Tab. D1: Liste der Top 105 arabischen Romane (2001)[28]

Rang	Autor*in (*–†, Geschlecht, Nationalität)	Originaltitel [Publikationsjahr, engl. Übersetzung des Titels]	Übersetzungen
1	Nagib Machfus (1911-2006, m, Ägypten)	الثلاثية [1956-58, *The Cairo Trilogy*]	1 Bengalisch 2 Bokmal 3 Chinesisch 4 Deutsch 5 Englisch 6 Finnisch 7 Französisch 8 Griechisch 9 Hebräisch 10 Italienisch 11 Kroatisch 12 Malayalam 13 Niederländisch 14 Persisch 15 Polnisch 16 Portugiesisch 17 Rumänisch 18 Schwedisch 19 Slowenisch 20 Spanisch 21 Thailändisch 22 Türkisch
2	Jabra Ibrahim Jabra (1919-1994, m, Palästina)	البحث عن وليد مسعود [1978, *In Search of Walid Masoud*]	1 Bosnisch 2 Englisch 3 Französisch
3	Sonallah Ibrahim (*1937, m, Ägypten)	شرف [1997, *Honor*]	Französisch
4	Yusuf al-Qa'id (*1944, m, Ägypten)	الحرب في بر مصر [1978, *War In The Land of Egypt*]	1 Englisch 2 Französisch 3 Hebräisch 4 Niederländisch 5 Spanisch 6 Türkisch 7 Urdu

28 Die Tabelle listet alle Titel, die 2001 von der Arabischen Schriftsteller*innen-Vereinigung zu den besten 105 arabischen Romanen erklärt wurden, auf. Die 15 von Autorinnen verfassten Titel wurden grau unterlegt (S.F.). Die Liste wurde erstmals am 9.9.2001 in der Zeitung *Akhbar Al Adab* Nr. 426 publiziert und im Juni 2007 auch auf Wikipedia zur Verfügung gestellt. Vgl. Wikipedia: »قائمة أفضل مئة رواية عربية« (Top 100 Arabische Romane Liste) (7.4.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9_%D8%A3%D9%81%D8%B6%D9%84_%D9%85%D8%A6%D8%A9_%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9_%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9&oldid=45688951 [1.10.2021]. Für eine Transkription mit Angaben zu englischen Übersetzungen vgl. o.A.: »Top 105 – What are the Best 105 Arabic Books of the 20th Century?«. In: *arablit.org* [Blog] (Jun. 2011), https://web.archive.org/web/20201017072724/https://arablit.org/store/top-105/ [1.10.2021].

5	Ghassan Kanafani (1936-1972, m, Palästina)	الشمس في رجال [1963, *Men in The Sun*]	1 Bokmal 2 Bosnisch 3 Buginesisch 4 Deutsch 5 Englisch 6 Französisch 7 Georgisch 8 Griechisch 9 Hebräisch 10 Italienisch 11 Katalanisch 12 Koreanisch 13 Niederländisch 14 Persisch 15 Spanisch 16 Tschechisch 17 Türkisch 18 Ungarisch
6	Emile Habibi (1922-1996, m, Palästina)	المتشائل الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس [1974, *Secret Life of Saeed the Pessop-timist*]	1 Bokmal 2 Bulgarisch 3 Dänisch 4 Deutsch 5 Englisch 6 Französisch 7 Griechisch 8 Hebräisch 9 Italienisch 10 Japanisch 11 Niederländisch 12 Persisch 13 Polnisch 14 Portugiesisch 15 Schwedisch 16 Spanisch 17 Urdu
7	Haidar Haidar (*1936, m, Syrien)	الموحش الزمن [1973, *The Desolate Time*]	–
8	Edward al Kharrat (1926-2015, m, Ägypten)	والتنين رامة [1980, *Rama and the Dragon*]	Englisch
9	Mahmoud Messadi (1911-2004, m, Tunesien)	قال هريرة أبو حدث [1973, *Thus Spoke Abu Huraira*]	1 Deutsch 2 Französisch
10	Ghada Samman (*1942, w, Syrien)	كوابيس بيروت [1976, *Beirut Nightmares*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Italienisch 4 Polnisch 5 Russisch
11	Ibrahim Kuni (*1948, m, Libyen)	المجوس [1991, *The Animists*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Französisch
12	Abdul Rahman Majeed al-Rubaie (*1939, m, Irak)	الوشم [1972, *Tattoo*]	Englisch (Auszug[29])
13	Fouad al-Takarli (1927-2008, m, Irak)	البعيد الرجع [1980, *The Long Way Back*]	Englisch

29 In: Shakir Mustafa (Hg.): *Contemporary Iraqi Fiction: An Anthology.* Syracuse: Syracuse UP 2008, S. 80-83.

14	Hanna Mina (1924-2018, m, Syrien)	والعاصفة الشراع [1977, *The Sail and the Storm*]	1 Italienisch 2 Russisch
15	Gamal al-Ghitani (1945-2015, m, Ägypten)	الزيني بركات [1974, *Zayni Barakat*]	1 Bokmal 2 Deutsch 3 Englisch 4 Französisch 5 Griechisch 6 Italienisch 7 Niederländisch 8 Polnisch 9 Serbisch
16	Ahmad Ibrahim al-Faqih (1942-2019, m, Libyen)	›أخرى مدينة سأهبك‹ ثلاثية [1991, *Gardens of the Night. A Trilogy*]	Englisch
17	Leila Baalbaki (*1936, w, Libanon)	أنا أحيا [1958, *I Live*]	1 Deutsch 2 Französisch 3 Hebräisch
18	Ibrahim Abdel Meguid (*1946, m, Ägypten)	الإسكندرية في ينام أحد لا [1996, *No One Sleeps in Alexandria*]	1 Englisch 2 Französisch
19	Bahaa Taher (*1935, m, Ägypten)	المنفى في الحب [1995, *Love in Exile*]	Englisch
20	Nabil Suleiman (*1945, m, Syrien)	الشرق مدارات [1990, *The Cycles of the East*]	–
21	Hani al-Raheb (1939-2000, m, Syrien)	الوباء [1988, *The Epidemic*]	–
22	Yusuf Idris (1927-1991, m, Ägypten)	الحرام [1959, *The Taboo*]	Deutsch
23	Muhammad Salih al-Jabri (1940-2009, m, Tunesien)	العشر السنوات ليلة [1982, *The Night of Ten Years*]	–
24	Tayeb Salih (1929-2009, m, Sudan)	الشمال إلى الهجرة موسم [1966, *Season of Migration to the North*]	1 Bokmal 2 Bulgarisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Französisch 6 Griechisch 7 Hebräisch 8 Italienisch 9 Koreanisch 10 Lettisch 11 Niederländisch 12 Nynorsk 13 Persisch 14 Polnisch 15 Portugiesisch 16 Rumänisch 17 Russisch 18 Schwedisch 19 Serbisch 20 Slowakisch 21 Slowenisch 22 Spanisch 23 Tschechisch 24 Türkisch 25 Urdu
25	Ahlam Mostaghanmi (*1953, w, Algerien)	الجسد ذاكرة [1993, *Memory in the Flesh*]	1 Englisch 2 Französisch 3 Italienisch 4 Kurdisch 5 Persisch

26	Mohamed Choukri (1935-2003, m, Marokko)	*For Bread Alone* [1973][30]	1 Arabisch 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Finnisch 5 Französisch 6 Katalanisch 7 Spanisch
27	Abdul-Karim Nassif (*1939, m, Syrien)	تشريفة آل المر [o.D., *Legislation of Al Murr*]	–
28	Walid Ikhlassi (*1935, m, Syrien)	دار المتعة [1990, *House of Pleasure*]	–
29	Tawfiq Yousef Awad (1911-1989, m, Libanon)	طواحين بيروت [1972, *Death in Beirut*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Französisch 4 Hebräisch 5 Spanisch
30	Fathi Ghanem (1924-1999, m, Ägypten)	الأفيال [1981, *The Elephants*]	–
31	Yaha Yakhlaf (*1944, m, Palästina)	نجران تحت الصفر [1980, *Najran Below Zero*]	Russisch
32	Rashad Abu Shawar (*1942, m, Palästina)	العشاق [1977, *Lovers*]	–
33	Ali Abu Al-Rish (*1956, m, VAE)	الاعتراف [1982, *Recognition*]	–
34	Gha'ib Ti'ma Firman (1927-1990, m, Irak)	النخلة والجيران [1960, *The Palm and El-Jabran*]	–
35[31]	Ghazi Abdul Rahman al-Gosaibi (1940-2010, m, Saudi-Arabien)	العصفورية [1996, *Sparrow*]	–
36	Yahya Hakki (1905-1992, m, Ägypten)	قنديل أم هاشم [1944, *The Saint's Lamp and other Stories*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Französisch 4 Malaysisch 5 Russisch 6 Spanisch 7 Türkisch
37	Abu El Maati Abu El Naga (*1931, m, Ägypten)	العودة الى المنفى [1992, *Return to Exile*]	–
38	Khairy Shalaby (1938-2011, m, Ägypten)	وكالة عطية [1992, *The Lodging House*]	Englisch
39	Aroussia Naluti (*1950, w, Tunesien)	تماس [1995, *Contact*]	Französisch
40	Ghalib Halasa (1932-1989, m, Jordanien)	سلطانة [1987, *Sultana*]	Englisch
41	Ibrahim Aslan (1935-2012, m, Ägypten)	مالك الحزين [1992, *The Heron*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Französisch 4 Spanisch

30 Mohamed Choukri diktierte seine Autobiographie zunächst seinem Freund Paul Bowles auf Spanisch; dieser übersetzte sie ins Englische. Das Buch erschien folglich zuerst auf Englisch (bei P. Owen 1973).

31 In der Liste auf https://arablit.org/store/top-105/ hat sich hier ein Fehler eingeschlichen; statt Ghazi Abdul Rahman al-Gosaibi wird *The Return of the Absent* des saudischen Autors Munther al-Qabbani angegeben.

42	Elias Khoury (*1948, m, Libanon)	الشمس باب [1998, *Gate of the Sun*]	1 Bokmal 2 Deutsch 3 Englisch 4 Französisch 5 Italienisch 6 Niederländisch 7 Portugiesisch 8 Schwedisch
43	Suhail Idriss (1925-2008, m, Libanon)	الحي اللاتيني [1954, *Latin Quarter*]	–
44	Tawfiq al-Hakim (1898-1987, m, Ägypten)	الروح عودة [1933, *Return of the Spirit*]	1 Englisch 2 Französisch 3 Polnisch 4 Spanisch
45	Zayd Mutee Dammaj (1943-2000, m, Jemen)	الرهينة [1984, *The Hostage*]	Englisch
46	Mohammed Berrad (*1938, m, Marokko)	النسيان لعبة [1987, *The Game of Forgetting*]	1 Englisch 2 Französisch 3 Spanisch
47	Mubarak Al-Rabih (*1935, m, Marokko)	الريح الشتوية [1977, *Winter Wind*]	–
48	Hassan Nasr (*1937, m, Tunesien)	الباشا دار [1994, *Return to Dar al-Basha*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Französisch 4 Italienisch 5 Polnisch
49	Moussa Ould Ebnou (*1956, m, Mauretanien)	*Barzakh* [1994][32]	Arabisch
50	Abdel-Hakim Qasim (1934-1990, m, Ägypten)	السبعة الإنسان أيام [1988, *The Seven Days of Man*]	1 Deutsch 2 Englisch 3 Französisch
51	Halim Barakat (*1936, m, Syrien)	طائر الحوم [1988, *The Crane*]	Englisch
52	Hanan al-Shaykh (*1945, w, Libanon)	زهرة حكاية [1980, *The Story of Zahra*]	1 Bosnisch 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Französisch 6 Hebräisch 7 Italienisch 8 Kroatisch 9 Niederländisch 10 Schwedisch 11 Spanisch 12 Türkisch
53	Abdelhamid Ben Haddouka (1925-1996, m, Algerien)	الجنوب ريح [1970, *The Wind of the South*]	1 Deutsch 2 Französisch 3 Niederländisch 4 Slowenisch 5 Spanisch
54	Ahmed Youssef (*1945, m, Syrien)	فردوس الجنون [1996, *Crazy Paradise*]	–
55	Laila al-Othman (*1943, w, Kuwait)	البحر من تخرج وسمية [1986, *Wasmiya Comes Out of the Sea*]	Englisch (Auszug in: *Banipal* 3, Okt. 1998)
56	Mu'nis al-Razzaz (1951-2002, m, Jordanien)	صوت كاتم اعترافات [1986, *Confessions of a Silencer*]	Englisch (Auszug in: *Banipal* 13, Frühling 2002)

32 Erstpublikation auf Französisch (Paris: L'Harmattan 1994).

57	Mohamed Gibreel (*1938, m, Ägypten)	رباعية بحري [1997, *Rubaiyyat Bahari*]	–
58	Mohammed Abdul Wali (1940-1973, m, Jemen)	مفتوحة مدينة صنعاء [1978, *Sana'a: An Open City*]	–
59	Radwa Ashour (1946-2014, w, Ägypten)	ثلاثية غرناطة [1994/95, *Granada* (Trilogie)]	1 Bokmal 2 Englisch 3 Malaiisch 4 Spanisch
60	Taha Hussein (1889-1973, m, Ägypten)	الكروان دعاء [1934, *The Call of the Curlew*]	1 Englisch 2 Französisch 3 Russisch 4 Serbisch 5 Vietnamesisch
61	Sabri Moussa (1932-2018, m, Ägypten)	الامكنة فساد [1973, *Seeds of Corruption*]	Englisch
62	Yusuf al-Sibai (1917-1978, m, Ägypten)	مات السقا [1956, *The Water Carrier is Dead*]	–
63	Majid Tubia (*1938, m, Ägypten)	حتحوت بني تغريبه [1988, *The Emigration to the North Country of Hathoot's Tribe*]	Englisch
64	Mohamed Abdel-Halim Abdulla (1913-1970, m, Ägypten)	الغروب بعد [1940, *After the Sunset*]	–
65	Abdel-Salam Ajili (1918-2006, m, Ägypten)	الاسلاك علي قلوب [1974, *Hearts on a Wire*]	–
66	Al-Bashir bin Salamah (*1931, m, Tunesien)	عائشة [1982, *Aisha*]	–
67	Yusuf Habashi al-Ashqar (1929-1992, m, Libanon)	والصدي الظل [1989, *The Shadow and the Echo*]	Englisch (Auszug in: *Banipal* 4, Frühling 1999)
68	Al-Bashir Khrayyif (1917-1983, m, Tunesien)	الدقلة في عراجينها [1978, *Golden Dates in Bunches Hanging*]	–
69	Salah al-Din Bujah (*1956, m, Tunesien)	النخاس [1994, *The Slaver*]	–
70	Sahar Khalifeh (*1941, w, Palästina)	الساحة باب [1990, *Door to the Courtyard*]	1 Deutsch 2 Französisch 3 Italienisch 4 Niederländisch
71	Abdel Khaliq al-Rikabi (*1946, m, Irak)	الخلق ايام سابع [1994, *Seventh day of Creation*]	Englisch
72	Tharwat Abaza (1927-2002, m, Ägypten)	الخوف من شيء [1967, *A Touch of Fear*]	1 Englisch 2 Französisch
73	Tahar Wattar (1936-2010, m, Algerien)	اللاز [1974, *The Ace*]	Französisch
74	Mohamed Zafzaf (1945-2001, m, Marokko)	والوردة المرأة [1972, *The Woman and the Rose*]	Spanisch
75	Rachid Boudjedra (*1941, m, Algerien)	*Les 1001 années de la nostalgie* [1979]	1 Arabisch 2 Deutsch
76	Ahmed Ould Abdel-Qader (*1941, m, Mauretanien)	القبر المجهول [1984, *Unknown Grave*]	–
77	Muwaffaq Khidr (*1937, m, Irak)	الاغتيال والغضب [1974, *Murder and Anger*]	–
78	Qamar Kilani (1928-2011, w, Syrien)	الدوامة [1983, *The Whirlpool*]	–

79	Fawzia Rasheed (*?, w, Bahrain)	الحصار [1983, *The Blockade*]	–
80	Ihsan Abdul Quddus (1919-1990, m, Ägypten)	رجل بيتنا في [1950, *There Is a Man in our House*]	–
81	Abdul Amir Khadir (*1934, m, Irak)	عصرية رموز [1977, *Symbols of Modernity*]	–
82	Abdel Qader Ben Shaikh (*1929, m, Tunesien)	الافق من ونصيبي [1970, *And My Share of the Horizon*]	–
83	Bensalem Himmich (*1947, m, Marokko)	مجنون الحكم [1990, *The Theocrat*]	1 Englisch 2 Französisch 3 Griechisch
84	Ismail Fahd Ismail (1940-2018, m, Kuwait)	الخماسية [o.D., *Five*]	–
85	Jawad Al-Sidawi (1932-2018, m, Libanon)	أجنحة التيه [1993, *Wandering Wings*]	–
86	Mohammad Ezzeddine Tazi (*1948, m, Marokko)	الرماد ايام [1992, *The Days of Ashes*]	–
87	Yasin Rifa'ieh (*1934, m, Syrien)	رأس بيروت [1992, *Ras Beirut*]	–
88	Khalifa Hussein Mustapha (*1944, m, Libyen)	الشمس عين [1983, *Eye of the Sun*]	–
89	Zohor Wanissi (*1936, w, Algerien)	والغول لونجه [1993, *Longa and the Ghoul*]	–
90	Mohammed El-Bisatie (*1937-2012, m, Ägypten)	البحيرة صخب [1994, *Clamor of the Lake*]	Englisch
91	Sa'ad Makkawi (1916-1985, m, Ägypten)	السائرون نياما [1965, *The Sleepwalkers*]	–
92	Jamil Atiyah Ibrahim (*1937, m, Ägypten)	*1953* [1990]	–
93	Emily Nasrallah (1931-2018, w, Libanon)	أيلول طيور [1962, *Birds of September*]	1 Deutsch 2 Spanisch
94	Faraj Al-Huwar (*1954, m, Tunesien)	المؤامرة [1992, *The Conspiracy*]	–
95	Abdul Karim Ghalib (1919-2017, m, Marokko)	علي المعلم [1971, *The Learned 'Ala*]	–
96	Elias Farkouh (*1948, m, Jordanien)	قامات الزبد [1987, *Essential Pillars*]	–
97	Lily Osseiran (1934-2007, w, Libanon)	الفجر عصافير [1968, *Birds of The Dawn*]	–
98	Hassan Hamid (*1955, m, Palästina)	جسر بنات يعقوب [1996, *Jacob's Bridge*]	–
99	Abdel-aziz Mishri (1955-2000, m, Saudi-Arabien)	الوسمية [1985, *Tags*]	–
100	Salwa Bakr (*1949, w, Ägypten)	البشموري [1998, *A Man from Bashmour*]	Englisch
101	Elias al-Diri (*1937, m, Libanon)	يترجل القتيل الفارس [1979, *The Fallen Knight Alights*]	–
102	Mohamed Al Aroussi Al Matuie (1920-2005, m, Tunesien)	التوت المر [1967, *Bitter Berries*]	Spanisch
103	Abdulla Khalifa (*1948, m, Bahrain)	والنار الماء أغنية [1960, *Sound, Water, and Fire*]	–

104	Latifa Al-Zayat (1923-1996, w, Ägypten)	الباب المفتوح [1960, *The Open Door*]	Englisch
105	Abdul Rahman Munif (1933-2004, m, Saudi-Arabien)	(خماسية) مدن الملح [1984, *The Cities of Salt*]	1 Bokmal 2 Deutsch 3 Englisch

Stand: September 2019

Tab. D2: Übersetzungen von Rajaa Alsaneas Banat al-Riyadh (2005)

Erstausgabe: Rajā' 'Abd Allāh al-Ṣāni': Banāt al-Riyāḍ (بنات الرياض : رواية). Beirut: Dār al-Sāqī 2005.

	Sprache	Titel	Übersetzer*in	Vorlage[33]	Erstpublikation (Ort: Verlag Jahr)
1	Bokmal	*Jentene fra Riyadh*	Anne Aabakken	arab.	Oslo: Versal 2007
2	Deutsch	*Die Girls von Riad*	Doris Kilias	arab.	Zürich: Pendo 2007
3	Englisch	*Girls of Riyadh*	Rajaa Alsanea Marilyn Booth	arab.	London: Fig Tree 2007
4	Französisch	*Les filles de Riyad*	Simon Corthay Charlotte Woillez	arab.	Paris: Plon 2007
5	Katalanisch	*Noies de Riyad*	Salima Torres	engl.	Barcelona: Columna 2007
6	Niederländisch	*De Meiden van Riaad*	Anton Mossaad Assad Jaber Anna Chris Eikelboom (Mitarbeit)	engl.	Amsterdam: Archipel 2007
7	Portugiesisch	*As raparigas de Riade*	Raquel Carapinha	arab.	Lissabon: Caderno 2007
8	Portugiesisch (bras.)	*Vida Dupla. Um Romance Sobre o Oriente Médio Hoje*	Regina Lyra	engl.	Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2007
9	Schwedisch	*Flickorna från Riyadh*	Tetz Rooke	arab.	Stockholm: Norstedt 2007
10	Spanisch	*Chicas de Riad*	Yvonne Fernández Samitier	arab.	Buenos Aires: Emecé 2007
11	Ungarisch	*A Rijádi Lányok*	Bartók Ágnes	engl.	Budapest: Ulpius-ház 2007
12	Griechisch	κοριτσια του ριαντ (*Koritsia tou Riant*)	*Rena Lekkou-Dantou*	engl.	Athen: Ekdotikos Organismos Livanē 2008
13	Indonesisch	*The Girls of Riyadh. Kisah Email Empat Gadis Saudi Arabia yang Menghebohkan*	Syahid Widi Nugroho	engl.	Jakarta: Ramala Books 2008
14	Italienisch	*Ragazze di Riad*	Valentina Colombo Berta Smiths-Jacob	arab.	Mailand: Mondadori 2008
15	Kroatisch	*Djevojke iz Riyada*	Kristina Saywell	engl.	Zagreb: Ljevak 2008
16	Mazedonisch	*Devojkite od Rijad*	Velika Širilova	engl.	Skopje: Matica Makedonska 2008
17	Serbisch	*Devojke iz Rijada*	Sandra Ćelap	engl.	Belgrad: Alnari 2008
18	Tschechisch	*Děvčata z Rijádu*	Blanka Berounská	engl.	Prag: Metafora 2008

33 Im Gegensatz zu den vorangehenden Übersetzungen v. Fieldings *Bridget Jones's Diary* (Tab. A1) und Bushnells *Sex and the* City (Tab. A2), bei denen alle Übersetzer*innen auf die englische Originalausgabe zurückgegriffen haben bzw. keine davon abweichenden Informationen eruiert werden konnten, wurde hier häufig die englische Übersetzung als Vorlage herangezogen.

19	Dänisch	*Pigerne fra Riyadh*	Annelise Schønnemann	engl.	Valby: Borgen 2009
20	Persisch	دختران رياض (*Dukhtarān Riyāẓ*)	Zarīndukht Brūjirdiyān	arab.	Tiran: ʻIm 2009
21	Russisch	Sex в восточном городе (*Sex v Vostotjnom Gorode*)	Victoria Sergeeva	engl.	Moskau: ACT 2009
22	Malaiisch	*Gadis-gadis kota Riyadh*	ohne Angabe	o.A.	Petaling Jaya: ZI Publications 2010
23	Marathi	*Garlsa ôpha Riyādha*	Snehala Jośī	arab.	Puṇe: Mehatā Pabliśiṅga Hāūsa 2010
24	Polnisch	*Dziewczyny z Rijadu*	Eryka Lehr-Spławińska	arab.	Sopot: Smak Słowa 2010
25	Rumänisch	*Fetele din Riad*	Mihaela Negrilă	engl.	Iaşi: Polirom 2010
26	Hebräisch	בנות ריאד (*Benot Ri'ad*)	Gai Herling	engl.	Or Jehuda: Kinneret Zmora-Bitan 2013
27	Vietnamesisch	*Những tiểu thư Hồi Giáo*	Huyèn Ta	engl.	Hanoi: NXB Hội Nhà Văn 2015

Stand: September 2019

Anhang E

Tab. E1: Afrikas 101 beste Bücher – Kreatives Schreiben (2002)[34]

Nr.[35]	**Autor*in** (*–†, Geschlecht, Nationalität)	**Titel** (Ort: Verlag Jahr; Gattung [Sprache])	**Übersetzungen**
1*	Chinua Achebe (1930-2013, m, Nigeria)	***Things Fall Apart*** (London: Heinemann 1958; Roman [engl.])	1 Afrikaans 2 Arabisch 3 Assamesisch 4 Baskisch 5 Bengalisch 6 Bokmal 7 Bosnisch 8 Bulgarisch 9 Chinesisch 10 Dänisch 11 Deutsch 12 Estnisch 13 Finnisch 14 Französisch 15 Ganda 16 Galizisch 17 Georgisch 18 Griechisch 19 Hebräisch 20 Hindi 21 Indonesisch 22 Irisch 23 Isländisch 24 Italienisch 25 Japanisch 26 Kannada 27 Katalanisch 28 Koreanisch 29 Kroatisch 30 Kurdisch 31 Litauisch 32 Malaiisch 33 Niederländisch 34 Nordsotho 35 Pandschabi 36 Persisch 37 Polnisch 38 Portugiesisch 39 Rumänisch 40 Russisch 41 Schwedisch 42 Serbisch 43 Singhalesisch 44 Slowenisch 45 Spanisch 46 Suaheli 47 Tamilisch 48 Thailändisch 49 Tschechisch 50 Türkisch 51 Ungarisch 52 Urdu 53 Vietnamesisch 54 Xhosa 55 Yoruba 56 Zulu
2		*Arrow of God* (London: Heinemann 1964; Roman [engl.])	1 Arabisch 2 Bulgarisch 3 Chinesisch 4 Deutsch 5 Französisch 6 Galizisch 7 Italienisch 8 Koreanisch 9 Malaiisch 10 Malayalam 11 Niederländisch 12 Polnisch 13 Portugiesisch 14 Rumänisch 15 Russisch 16 Schwedisch 17 Singhalesisch 18 Slowenisch 19 Spanisch 20 Suaheli 21 Türkisch

34 Die Tabelle beruht auf der erstmals 2002 veröffentlichten Liste der 101 besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts und listet jene 71 Titel auf, die im Bereich »kreatives Schreiben« ausgewählt wurden. Zwei weitere Bereiche stellten »akademisches Schreiben« (26 Titel; davon vier von Frauen*) und Kinderliteratur (vier Titel; davon einer von einer Frau*) dar. Die 13 (von 71) von Autorinnen verfassten Titel im Bereich »kreatives Schreiben« wurden hier grau unterlegt (S.F.). Die Tabelle findet sich in: ASC – African Studies Centre Leiden (Hg.): »Africa's 100 best books of the 20th Century«. In: *ascleiden.nl* (erstellt: 15.8.2002; zuletzt aktualisiert: 3.3.2020), https://web.archive.org/web/20201006135115/https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/africas-100-best-books-20th-century [1.10.2021]. Für die Druckversion der Liste vgl. o.A.: »Africa's 100 Best Books of the 20th Century«. In: *Bellagio Publishing Network Newsletter 30* (Mai 2002), S. 25f., https://web.archive.org/web/20190801215559/www.bellagiopublishingnetwork.com/newsletter30/100bestb.pdf [1.10.2021].

35 Es handelt sich nicht um eine hierarchische, sondern um eine alphabetische Ordnung; daher die Bezeichnung »Nr.« im Unterschied zu »Rang«. Es wurde bei der Veröffentlichung der Liste eine Auswahl der Top-12 getroffen, die jedoch kein Ranking darstellt (alle zwölf Titel stehen gleichwertig nebeneinander und wurden alphabetisch angeführt). Diese Titel werden hier durch einen Asterisk (*) vor der Nummerierung und durch Fettschreibung der Titel gekennzeichnet (S.F.).

3	Ama Ata Aidoo (*1942, w, Ghana)	*Anowa* (London: Longman 1970; Drama [engl.])	Italienisch
4	Gamal Al Ghitani (1945-2015, m, Ägypten)	الزيني بركات (*Zayni Barakat*) (Damaskus: Ministerium für Kultur u. nationale Beratung 1974; Roman [arab.])	1 Bokmal 2 Deutsch 3 Englisch 4 Französisch 5 Griechisch 6 Italienisch 7 Niederländisch 8 Polnisch 9 Serbisch
5	Germano de Almeida (*1945, m, Kap Verde)	*O testamento do Sr. Nepomuceno da Silva Araújo* (S. Vicente, Kap Verde: Ilheu Editora 1989; Roman [portug.])	1 Baskisch 2 Bokmal 3 Dänisch 4 Deutsch 5 Englisch 6 Französisch 7 Italienisch 8 Niederländisch 9 Schwedisch 10 Spanisch
6	Ayi Kwei Armah (*1939, m, Ghana)	*The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (London: Heinemann 1968; Roman [engl.])	1 Arabisch 2 Deutsch 3 Französisch 4 Gujarati 5 Malaiisch 6 Niederländisch 7 Schwedisch 8 Suaheli
7	Amadou Hamp Bâ (1900-1991, m, Mali)	*L'Étrange destin de Wangrin ou roueries d'un interprète africain* (Paris: Union Générale d'Éditions 1973; Roman [franz.])	1 Deutsch 2 Englisch 3 Italienisch 4 Japanisch 5 Tschechisch 6 Ungarisch
8*	Mariama Bâ (1929-1981, w, Senegal)	***Une si longue lettre*** (Dakar: Nouvelles éditions africaines 1979; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Baskisch 3 Bokmal 4 Bulgarisch 5 Chinesisch 6 Deutsch 7 Englisch 8 Finnisch 9 Italienisch 10 Japanisch 11 Katalanisch 12 Niederländisch 13 Persisch 14 Schwedisch 15 Serbisch 16 Slowenisch 17 Spanisch 18 Suaheli 19 Tschechisch 20 Türkisch
9	Ta Ben Jelloun (*1947, m, Marokko)	*La Nuit sacrée* (Paris: Éd. du Seuil 1987; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Bokmal 3 Chinesisch 4 Dänisch 5 Deutsch 6 Englisch 7 Finnisch 8 Griechisch 9 Indonesisch 10 Italienisch 11 Japanisch 12 Katalanisch 13 Koreanisch 14 Kroatisch 15 Litauisch 16 Niederländisch 17 Persisch 18 Polnisch 19 Portugiesisch 20 Rumänisch 21 Russisch 22 Schwedisch 23 Serbisch 24 Slowakisch 25 Slowenisch 26 Spanisch 27 Tschechisch 28 Türkisch 29 Ungarisch 30 Vietnamesisch
10	Mongo Beti (1932-2001, m, Kamerun)	*Le pauvre Christ de Bomba* (Paris: R. Laffont 1956; Roman [franz.])	1 Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Japanisch 6 Niederländisch 7 Polnisch 8 Portugiesisch 9 Slowenisch 10 Türkisch

11	André Brink (1935-2015, m, Südafrika)	*A Dry White Season* (London: W. H. Allen 1979; Roman [engl.])/*'N Droe wit seisoen* (Emmarentia: Taurus 1979; Roman [Afrikaans])	1 Albanisch 2 Bokmal 3 Dänisch 4 Deutsch 5 Estnisch 6 Finnisch 7 Französisch 8 Griechisch 9 Hebräisch 10 Italienisch 11 Japanisch 12 Koreanisch 13 Kroatisch 14 Niederländisch 15 Polnisch 16 Portugiesisch 17 Russisch 18 Schwedisch 19 Serbisch 20 Slowakisch 21 Spanisch 22 Tschechisch 23 Türkisch
12	Ken Bugul (Ps. v. Mariétou Mbaye Biléoma) (*1947, w, Senegal)	*Riwan ou le chemin de sable* (Paris/Dakar: Présence Africaine 1999; Roman [franz.])	1 Deutsch 2 Italienisch 3 Slowenisch 4 Spanisch
13	Syl Cheney-Coker (*1945, m, Sierra Leone)	*The Last Harmattan of Alusine Dunbar* (London: Heinemann 1990; Roman [engl.])	Deutsch
14	Driss Chraïbi (1926-2007, m, Marokko)	*Le passé simple* (Paris: Denoël 1954; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Englisch 3 Schwedisch 4 Spanisch
15	J. M. Coetzee (*1940, m, Südafrika)	*Life and Times of Michael K* (London: Secker & Warburg 1983; Roman [engl.])	1 Albanisch 2 Arabisch 3 Aserbaidschanisch 4 Bokmal 5 Bulgarisch 6 Chinesisch 7 Dänisch 8 Deutsch 9 Finnisch 10 Französisch 11 Georgisch 12 Griechisch 13 Hebräisch 14 Italienisch 15 Koreanisch 16 Kroatisch 17 Litauisch 18 Malayalam 19 Mazedonisch 20 Niederländisch 21 Persisch 22 Polnisch 23 Portugiesisch 24 Rumänisch 25 Russisch 26 Schwedisch 27 Serbisch 28 Slowenisch 29 Spanisch 30 Thailändisch 31 Tschechisch 32 Türkisch 33 Ungarisch 34 Vietnamesisch
16*	Mia Couto (*1955, m, Mosambik)	***Terra Sonâmbula*** (Lissabon: Ed. Caminho 1992; Roman [portug.])	1 Bokmal 2 Bulgarisch 3 Chinesisch 4 Dänisch 5 Deutsch 6 Englisch 7 Französisch 8 Griechisch 9 Hebräisch 10 Italienisch 11 Kroatisch 12 Mazedonisch 13 Niederländisch 14 Polnisch 15 Schwedisch 16 Spanisch 17 Tschechisch
17	José Craveirinha (1922-2003, m, Mosambik)	*Karingana ua Karingana* (Lourenço Marques: Edição da Académica 1974; Gedichte [portug.])	–
18	Bernard Dadié (1916-2019, m, Elfenbeinküste)	*Climbié* (Paris: Ed. Seghers 1956; Roman [franz.])	1 Afrikaans 2 Englisch 3 Portugiesisch
19*	Tsitsi Dangarembga (*1959, w, Simbabwe)	***Nervous Conditions*** (London: Women's Press 1988; Roman [engl.])	1 Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Finnisch 5 Französisch 6 Hebräisch 7 Italienisch 8 Niederländisch 9 Schwedisch 10 Spanisch
20	Mohammed Dib (1920-2003, m, Algerien)	*La grande maison* (1952)/*L'incendie* (1954)/*Le métier à tisser* (1957) (Paris: Éd. du Seuil 1952-1957; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Deutsch 3 Finnisch 4 Italienisch 5 Niederländisch 6 Polnisch 7 Spanisch 8 Türkisch

21	Birago Diop (1906-1989, m, Senegal)	*Les Contes d'Amadou Koumba* (Paris: Fasquelle 1947; Erzählungen [franz.])	1 Chinesisch 2 Deutsch 3 Englisch 4 Italienisch 5 Portugiesisch 6 Schwedisch 7 Spanisch
22	Boubacar Bor Diop (*1946, m, Senegal)	*Murambi: le livre des ossements* (Paris: Stock 2000; Roman [franz.])	1 Deutsch 2 Englisch 3 Italienisch 4 Slowenisch 5 Spanisch
23*	Assia Djebar (*1936-2015, w, Algerien)	***L'Amour, la fantasia*** (Paris: J. C. Lattès 1985; Roman [franz.])	1 Deutsch 2 Englisch 3 Italienisch 4 Schwedisch 5 Slowenisch 6 Spanisch 7 Türkisch
24	Abdel Rahman el-Abnudi (1938-2015, m, Ägypten)	الموت على الأسفلت (*Al-Mawt 'ala al-asfalt*/engl. *Death on the Asphalt*) (Kairo: al-Markaz al-Miṣri al-'Arabi 1988; Gedichte [arab.])	–
25	Nawal El Saadawi (1931-2021, w, Ägypten)	إمرأة عند نقطة الصفر (*Imra'ah 'inda nuqṭat al-ṣifr*/engl. *Woman at Point Zero*) (Beirut: Dar al-Adab 1977; Roman [arab.])	1. Aserbaidschanisch 2 Bokmal 3 Deutsch 4 Englisch 5 Finnisch 6 Französisch 7 Griechisch 8 Indonesisch 9 Isländisch 10 Italienisch 11 Japanisch 12 Katalanisch 13 Niederländisch 14 Persisch 15 Schwedisch 16 Serbisch 17 Spanisch 18 Thailändisch 19 Türkisch
26	Buchi Emecheta (1944-2017, w, Nigeria)	*The Joys of Motherhood* (London: Alison and Busby 1979; Roman [engl.])	1. Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Finnisch 5 Französisch 6 Koreanisch 7 Niederländisch 8 Portugiesisch 9 Schwedisch 10 Singhalesisch 11 Spanisch
27	Daniel O. Fagunwa (1903-1963, m, Nigeria)	*Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale* (engl. *Forest of a Thousand Daemons*) (London: Nelson 1950[1938]; Roman [Yoruba])	1 Englisch 2 Französisch 3 Italienisch
28	Nuruddin Farah (*1945, m, Somalia)	*Maps* (London: Pan Books 1986; Roman [engl.])	1 Arabisch 2 Bokmal 3 Dänisch 4 Deutsch 5 Finnisch 6 Französisch 7 Italienisch 8 Koreanisch 9 Niederländisch 10 Portugiesisch 11 Schwedisch 12 Slowenisch 13 Türkisch
29	Athol Fugard (*1932, m, Südafrika)	*The Blood Knot* (New York: Odyssey 1963[1961]; Drama [engl.])	1 Bokmal 2 Persisch 3 Russisch 4 Tschechisch
30	Nadine Gordimer (1923-2014, w, Südafrika)	*Burger's Daughter* (London: Jonathan Cape 1979; Roman [engl.])	1. Arabisch 2 Bokmal 3 Chinesisch 4 Dänisch 5 Deutsch 6 Finnisch 7 Französisch 8 Griechisch 9 Hebräisch 10 Italienisch 11 Japanisch 12 Katalanisch 13 Niederländisch 14 Polnisch 15 Portugiesisch 16 Schwedisch 17 Slowenisch 18 Spanisch
31	Bessie Head (1937-1986, w, Südafrika)	*A Question of Power* (London: Heinemann 1973; Roman [engl.])	1 Deutsch 2 Französisch 3 Italienisch 4 Japanisch 5 Niederländisch
32	Luis Bernardo Honwana (*1942, m, Mosambik)	*Nós Matámos o Cão-Tinhoso* (Lourenço Marques: Edição da Académica 1964; Erzählungen [portug.])	1 Bulgarisch 2 Deutsch 3 Englisch 4 Französisch 5 Italienisch 6 Spanisch

33	Chenjerai Hove (1956-2015, m, Simbabwe)	*Bones* (Harare: Baobab Books 1988; Roman [engl.])	1 Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Französisch 5 Japanisch 6 Niederländisch 7 Schwedisch 8 Serbisch
34	Moses Isegawa (*1963, m, Uganda)	*Abessijnse Kronieken*. Aus dem Engl. Übers. v. Ria Loohuizen (Amsterdam: De Bezige Bij 1998; Roman [niederl.]	1 Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Englisch[36] 5 Finnisch 6 Französisch 7 Hebräisch 8 Italienisch 9 Polnisch 10 Schwedisch 11 Spanisch 12 Ungarisch
35	Archibald Campbell Jordan (1906-1968, m, Südafrika)	*Ingqumbo yeminyanya* (engl. *The Wrath of the Ancestors*) (Lovedale: Lovedale Press 1940; Roman [Xhosa])	1 Afrikaans 2 Englisch 3 Niederländisch
36	Elsa Joubert (1922-2020, w, Südafrika)	*Die Swerdjare van Poppie Nongena* (Kapstadt: Tafelberg 1978; Roman [Afrikaans])	1 Deutsch 2 Englisch 3 Hebräisch 4 Italienisch 5 Niederländisch 6 Spanisch
37	Cheikh Hamidou Kane (*1928, m, Senegal)	*L'aventure ambiguë* (Paris: Ed. Juillard 1961; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Bokmal 3 Deutsch 4 Englisch 5 Fulfulde 6 Italienisch 7 Niederländisch 8 Polnisch 9 Portugiesisch 10 Spanisch 11 Türkisch
38	Ungulani Ba Ka Khosa (*1957, m, Mosambik)	*Ualalapi* (Maputo: AEMO 1987; Erzählungen [portug.])	1 Englisch 2 Italienisch
39	Ahmado Kourouma (1927-2003, m, Elfenbeinküste)	*Les Soleils des indépendances* (Montreal: Presses du l'Université de Montréal 1968; Roman [franz.])	1 Bokmal 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Italienisch 6 Niederländisch 7 Polnisch 8 Schwedisch 9 Spanisch
40	Camara Laye (1928-1980, m, Guinea)	*L'enfant noir* (Paris: Plon 1953; Roman [franz.])	1 Deutsch, 2 Englisch 3 Katalanisch 4 Kroatisch 5 Niederländisch 6 Persisch 7 Polnisch 8 Portugiesisch 9 Schwedisch 10 Slowenisch 11 Spanisch 12 Tschechisch 13 Türkisch 14 Ungarisch 15 Wolof
41	Sindiwe Magona (*1943, w, Südafrika)	*Living, Loving and Lying Awake at Night* (Claremont: David Philip 1991; Erzählungen [engl.])	Deutsch
42*	Naguib Mahfouz (1911-2006, m, Ägypten)	**الثلاثية** (engl. *The Cairo Trilogy*) (Kairo: Maktaba Miṣr 1956-58; Roman [arab.])	1 Bengalisch 2 Bokmal 3 Chinesisch 4 Deutsch 5 Englisch 6 Finnisch 7 Französisch 8 Griechisch 9 Hebräisch 10 Italienisch 11 Kroatisch 12 Malayalam 13 Niederländisch 14 Persisch 15 Polnisch 16 Portugiesisch 17 Rumänisch 18 Schwedisch 19 Slowenisch 20 Spanisch 21 Thailändisch 22 Türkisch
43	Dambudz Marechera (1952-1987, m, Simbabwe)	*House of Hunger* (London: Heinemann 1978; Erzählungen [engl.])	1 Dänisch 2 Deutsch 3 Französisch 4 Italienisch 5 Niederländisch 6 Spanisch

36 Moses Isegawa schrieb seinen Roman auf Englisch. Es handelt sich folglich nicht um eine Übersetzung. Da der Roman zuerst in der niederländischen Übersetzung – zwei Jahre vor dem ›Original‹ – erschien, wurde diese als Erstpublikation in die Liste aufgenommen.

44*	Thomas Mofolo (1876-1948, m, Lesotho)	***Chaka*** (Morija: Morija Sesuto Book Depot 1926; Roman [Sotho])	1 Afrikaans 2 Deutsch 3 Englisch 4 Französisch 5 Italienisch 6 Niger-Kordofanische Sprachen 7 Spanisch
45	Tierno Monénembo (*1947, m, Guinea)	*Un attiéké pour Elgass* (Paris: Éd. du Seuil 1993; Roman [franz.])	Deutsch
46	Vusamazulu Credo Mutwa (1921-2020, m, Südafrika)	*Indaba, My Children* (Johannesburg: Blue Crane Books 1964; Erzählungen [engl.])	1 Deutsch 2 Italienisch 3 Niederländisch 4 Nordsotho 5 Sotho 6 Suaheli 7 Swazi 8 Tsonga 9 Tswana 10 Venda 11 Xhosa 12 Zulu
47	Djibril Tamsir Niane (1932-2021, m, Senegal)	*Soundjata ou l'épopée mandingue* (Paris: Présence Africaine 1960; Erzählung [franz.])	1 Arabisch 2 Chinesisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Italienisch 6 Japanisch 7 Portugiesisch 8 Russisch 9 Slowenisch 10 Spanisch 11 Tschechisch 12 Ungarisch
48	Sibusi Nyembezi (1919-2000, m, Südafrika)	*Inkinnsela yaseMgungundlovu* (Pietermaritzburg: Shuter and Shooter 1961; Roman [Zulu])	Englisch
49	Christopher Okigbo (1932-1967, m, Nigeria)	*Labyrinths* (London: Heinemann 1971; Gedichte [engl.])	–
50	Ben Okri (*1959, m, Nigeria)	*The Famished Road* (London: J. Cape 1991; Roman [engl.])	1 Arabisch 2 Bokmal 3 Bulgarisch 4 Chinesisch 5 Dänisch 6 Deutsch 7 Estnisch 8 Französisch 9 Griechisch 10 Italienisch 11 Japanisch 12 Malayalam 13 Mazedonisch 14 Niederländisch 15 Persisch 16 Polnisch 17 Rumänisch 18 Russisch 19 Schwedisch 20 Slowenisch 21 Spanisch 22 Tschechisch 23 Türkisch 24 Vietnamesisch
51	Ferdinand Oyono (1929-2010, m, Kamerun)	*Le vieux nègre et la médaille* (Paris: Juillard 1956; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Chinesisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Koreanisch 6 Niederländisch 7 Portugiesisch
52	Alan Paton (1903-1988, m, Südafrika)	*Cry the Beloved Country* (London: J. Cape 1948; Roman [engl.])	1 Arabisch 2 Deutsch 3 Färöisch 4 Finnisch 5 Französisch 6 Hebräisch 7 Indonesisch 8 Isländisch 9 Italienisch 10 Malaiisch 11 Niederländisch 12 Oriya 13 Persisch 14 Portugiesisch 15 Schwedisch 16 Serbisch 17 Spanisch 18 Telugu 19 Türkisch 20 Vietnamesisch 21 Zulu

53	Okot P'Bitek (1931-1982, m, Uganda)	*Wer pa Lawino* (engl. *Song of Lawino*) (Nairobi: East African Publishing House 1966; Versepos [Acholi])	1 Dänisch 2 Deutsch 3 Englisch 4 Französisch 5 Ganda 6 Indonesisch 7 Japanisch 8 Niederländisch 9 Niger-Kordofanische Sprachen 10 Nynorsk 11 Schwedisch 12 Slowakisch 13 Spanisch 14 Suaheli 15 Tonga 16 Türkisch 17 Ungarisch
54	Pepetela [Ps. v. Artur C. M. Pestana dos Santos] (*1941, m, Angola)	*A Geraçao da Utopia* (Lissabon: Dom Quixote 1992; Roman [portug.])	Italienisch
55	Tayeb Salih (1929-2009, m, Sudan)	موسم الهجرة إلى الشمال (*Mawsim al-Hijrah ilâ al-Shamâl*/engl. *Season of Migration to the North*) (Beirut: Markaz al-Ahram 1966; Roman [arab.])	1 Bokmal 2 Bulgarisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Französisch 6 Griechisch 7 Hebräisch 8 Italienisch 9 Koreanisch 10 Lettisch 11 Niederländisch 12 Nynorsk 13 Persisch 14 Polnisch 15 Portugiesisch 16 Rumänisch 17 Russisch 18 Schwedisch 19 Serbisch 20 Slowakisch 21 Slowenisch 22 Spanisch 23 Tschechisch 24 Türkisch 25 Urdu
56	Williams Sassine (1944-1997, m, Guinea)	*Le Jeune homme de sable* (Paris: Présence Africaine 1979; Roman [franz.])	Russisch
57	Ousmane Sembene (1923-2007, m, Senegal)	*Les bouts de bois de Dieu* (Paris: Le livre contemporain 1960; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Chinesisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Finnisch 6 Italienisch 7 Japanisch 8 Niederländisch 9 Portugiesisch 10 Russisch 11 Schwedisch 12 Slowenisch 13 Spanisch 14 Tschechisch 15 Ungarisch 16 Vietnamesisch
58*	Léopold Sédar Senghor (1906-2001, m, Senegal)	**Oeuvre poétique** (Paris: Éd. du Seuil 1990; Gedichte [franz.])	1 Deutsch 2 Englisch 3 Griechisch 4 Serbisch[37]
59	Mongane Serote (*1944, m, Südafrika)	*Third World Express* (Kapstadt: David Philip 1992; Gedichte [engl.])	Portugiesisch
60	Robert Bin Shaaban (1909-1962, m, Tansania)	*Utenzi wa vita vya uhuru* (engl. *Epic of the War of Freedom*) (Nairobi: Oxford UP 1967; Epos [Suaheli]).	Englisch
61	Sony Labou Tansi (1947-1995, m, DR Kongo)	*La Vie et demie* (Paris: Éd. du Seuil 1979; Roman [franz.])	1 Deutsch 2 Englisch 3 Italienisch 4 Japanisch 5 Niederländisch 6 Slowenisch
62	Aminata Sow Fall (*1941, w, Senegal)	*La Grève des bàttu ou les déchets humains* (Dakar: NEA 1979; Roman [franz.])	1 Chinesisch 2 Dänisch 3 Deutsch 4 Englisch 5 Finnisch 6 Italienisch 7 Schwedisch 8 Singhalesisch 9 Spanisch
63	Wole Soyinka (*1934, m, Nigeria)	*Death and the King's Horsemen* (London: Methuen and Co. 1975; Drama [engl.])	1 Arabisch 2 Chinesisch 3 Französisch 4 Italienisch 5 Malaiisch 6 Russisch
64	Tchicaya U Tam'si (1931-1988, m, DR Kongo)	*Le mauvais sang* [1955] *suivi de Feu de brousse et À tricher-coeur* (Paris: P. J. Oswald 1970; Gedichte [franz.])	1 Deutsch 2 Englisch (Auswahl)

37 Obgleich die Publikation der gesammelten Gedichte nur für die vier oben genannten Sprachen mit einiger Sicherheit nachgewiesen werden kann, finden sich Übersetzungen ausgewählter Gedichte in zahlreichen weiteren Sprachen u.a. Arabisch, Bokmal, Bulgarisch, Chinesisch, Dänisch, Hebräisch, Italienisch, Japanisch, Katalanisch, Koreanisch, Kroatisch, Mazedonisch, Niederländisch, Nynorsk, Portugiesisch, Provenzalisch, Rumänisch, Russisch, Schwedisch, Slowenisch, Spanisch, Tschechisch, Ungarisch.

65	Amos Tutuola (1920-1997, m, Nigeria)	*The Palm-wine Drinkard* (London: Faber 1952; Roman [engl.])	1 Baskisch 2 Bengalisch 3 Chinesisch 4 Dänisch 5 Deutsch 6 Estnisch 7 Finnisch 8 Französisch 9 Italienisch 10 Japanisch 11 Katalanisch 12 Koreanisch 13 Kroatisch 14 Polnisch 15 Portugiesisch 16 Russisch 17 Schwedisch 18 Slowenisch 19 Spanisch 20 Tschechisch 21 Ungarisch 22 Yoruba
66	Yvonne Vera (1964-2005, w, Simbabwe)	*Butterfly Burning* (Harare: Baobab Books 1998; Roman [engl.])	1 Bokmal 2 Deutsch 3 Finnisch 4 Französisch 5 Griechisch 6 Italienisch 7 Katalanisch 8 Niederländisch 9 Schwedisch 10 Spanisch
67	Luandino Vieira (*1935, m, Angola)	*Nos os de Makulusu* (Lissabon: Livraria Sá da Costa 1974; Erzählung [portug.])	Französisch
68	B. W. Vilakazi (1906-1947, m, Südafrika)	*Amal'eZulu* (Johannesburg: Witwatersrand UP 1945; Gedichte [Zulu])	Englisch
69	Ngugi wa Thiong'o (*1938, m, Kenia)	*Caitaani Mutharaba-ini* (engl. *Devil on the Cross*) (Nairobi: Heinemann 1980; Roman [Kikuyu])	1 Arabisch 2 Deutsch 3 Englisch 4 Finnisch 5 Niger-Kordofanische Sprachen 6 Russisch 7 Schwedisch 8 Singhalesisch 9 Spanisch 10 Suaheli
70*		***A Grain of Wheat*** (London: Heinemann 1967; Roman [engl.])	1 Arabisch 2 Bengalisch 3 Bokmal 4 Chinesisch 5 Deutsch 6 Finnisch 7 Französisch 8 Italienisch 9 Japanisch 10 Koreanisch 11 Malaiisch 12 Niederländisch 13 Polnisch 14 Portugiesisch 15 Rumänisch 16 Russisch 17 Schwedisch 18 Shona 19 Slowakisch 20 Spanisch 21 Türkisch 22 Ungarisch
71	Kateb Yacine (1929-1989, m, Algerien)	*Nedjma* (Paris: Éd. du Seuil 1956; Roman [franz.])	1 Arabisch 2 Berber-Sprachen 3 Bokmal 4 Bulgarisch 5 Dänisch 6 Deutsch 7 Englisch 8 Hebräisch 9 Italienisch 10 Japanisch 11 Niederländisch 12 Portugiesisch 13 Russisch 14 Schwedisch 15 Slowakisch 16 Spanisch 17 Türkisch

Stand: September 2019

Tab. E2: Veröffentlichungen afrikanischer Chick-lit-/Romance-Imprints (2010-2017)

Imprint	Jahr	Autor*in (Geschlecht): Titel
Sapphire Press (Kwela Books < NB Publishers, Südafrika)	2010	1. Fezi Cokile (m): *Wish Upon a Star* 2. Nani Khabako (w): *Her Forever After* 3. Lauri Kubuitsile (w): *Kwaito Love* 4. Lauri Kubuitsile (w): *Can He Be the One?* 5. Tshego Monaisa (w): *Poetry of Love* 6. Shukie Nkosana (w): *Cherry Marbles* 7. Cheryl Ntumy (w): *Beauty and the Broker**
	2011	8. Akhona Bota (Ps. v. Fezi Cokile) (m): *The Player* 9. Sibusiswe Dhuwe (w): *Dance of the Heart* 10. Sibusiswe Dhuwe (w): *A Good Man* 11. Nani Khabako (w): *The Nanny Affair* 12. Lauri Kubuitsile (w): *Mr Not Quite Good Enough* 13. Louise Make (w): *Five-Star Seduction* 14. Lerato Matsaneng (w): *Love on the Menu* 15. Kholo Matsha (Ps.) (w): *In Love with the Enemy* 16. Nolo Mothoagae (Ps. v. Mokopi Shale) (w): *A Prince for Me* 17. Tsire Mushoma (w): *The Bridesmaid's Lover* 18. Cheryl Ntumy (w): *Hot Property* 19. Mokopi Shale (w): *Love's Courage*
	2012	20. Lauri Kubuitsile (w): *Love in the Shadows* 21. Louise Make (w): *Dreams and Desires* 22. Kholo Matsha (Ps.) (w): *The Reluctant Princess* 23. Malihanelo Molapo (w): *Second Time Lucky* 24. Zanele Nondzimba (w): *From the First Kiss* 25. Cheryl Ntumy (w): *The Vow* 26. Mokopi Shale (w): *Written in the Stars**
	2013	27. Sibusiswe Dhuwe (w): *Banking on Love* 28. Tshego Monaisa (w): *Three Dates** 29. Cheryl Ntumy (w): *The Cupid Club* 30. Cheryl Ntumy (w): *Lucky in Love*
Nollybooks (MME Publishing, Südafrika)	2010	1. Michelle Atagana (w): *Finding Arizona* 2. Bronwyn Desjardins (w): *Lights, Camera, Love* 3. Anthony Ehler (m): *A Man Worth Knowing* 4. Robyn Goss (w): *The Spy Who Loved Him* 5. Lisa Anne Julien (w): *More than Friends* 6. Paula Marais (w): *The Perfect Holiday Romance* 7. Mbali Mbatha (w): *Working for the Enemy* 8. Pamela Moeng (w): *Business of Love* 9. Sabina Mutangadura (w): *Unfashionably in Love* 10. Charlene Naidoo (w): *Recipe for Love* 11. Cheryl S. Ntumy (w): *Looking for Mr Right* 12. Vuyo Seripe (w): *Following my Passion*
DrumBeats (StoryMoja, Kenia)	2013	1. Dilman Dila (m): *Cranes Crest at Sunset* 2. Hilda Gathanga (w): *Heaven on Earth* 3. Kiki Kalinga (Ps. v. Shaleen Keshavjee-Gulam) (w): *Lunchtime Quickie* 4. Kiki Kalinga (w): *Imani's Dilemma* 5. Vaishnavi Ram Mohan (w): *Best Laid Plans* 6. Vaishnavi Ram Mohan (w): *Stuck Together*

Ankara Press (Cassava Republic Press, Nigeria)	2014	1. Oyindamola Affinnih (w): *A Tailor-Made Romance* 2. Ola Awonubi (w): *Love's Persuasion* 3. Sifa Asani Gowon (w): *A Taste of Love* 4. Chioma Iwunze-Ibiam (w): *Finding Love Again* 5. Amara Nicole Okolo (w): *Black Sparkle Romance* 6. Amina Thula (w): *The Elevator Kiss*
	2015	7. Emma Shercliff/Bibi Bakare-Yusuf (Hg.) (w): *Valentine's Day Anthology*
	2016	8. Amina Thula (w): *Love Next Door* 9. Aziza Eden Walker (w): *The Seeing Place*
	2017	10. Ola Awonubi (w): *Love Me Unconditionally* 11. Aziza Eden Walker (w): *This Crazy Paradise*

* Neuauflage im Sammelband *Sapphire 3-in-1* (2017), Stand: August 2019

Tab. E3: Schreibrichtlinien von Sapphire Press, DrumBeats und Ankara Press (Auszüge)

	Plot
Sapphire Press	The main plot-line - revolves around the heroine & hero's struggle to build a romantic relationship - outside forces (at work or in their communities) try to keep them apart - their own conflicting beliefs about modern society and the role of women also threaten to keep them apart Keep sub-plots to a minimum - only those that influence internal growth in the heroine should be developed Romantic tension should be built up until a satisfying conclusion is reached between the heroine & hero, i.e. when all obstacles between them have been overcome and love triumphs. One or two intimate scenes should be included (though only between the heroine and the hero – no other boyfriends/lovers)[38]
DrumBeats	1.1. The main plot line revolves around the heroine and hero's struggle to build a romantic relationship 2.2. Their mutual attraction is established early 3.3. The heroine must face at least two key, escalating obstacles on this romantic journey – external and internal 1. External conflict – outside forces (at work or in family or their communities) try to keep them apart 2. Internal conflict driven their own attitudes, assumptions or worldviews, that they may be unaware of, get in the way of finding true love e.g. she may be selfish in her desire to achieve 3. Internal conflict driven by social pressure e.g. their own conflicting opinions about the role of women/men threaten to keep them apart 4.4. Romantic tension should escalate and escalate before a satisfying resolution is reached 5.5. The heroine and hero should have one or two intimate scenes together, not necessarily consummating in sex. But they should not have intimate scenes with other lovers unless this happens before their romance blossoms. 6.6. By the end, all obstacles between them have been overcome and love finally triumphs. The heroine must land her man. 7.7. By the end of the love journey, the heroine must grow internally e.g. she realizes she was selfish and becomes more sensitive about hurting other's feelings.[39]
Ankara Press	The plot should be fast-paced and entertaining. […] No matter what else goes on, the novels should end on a positive note. Major plot threads should be resolved. The heroine should be or about to be in a promising love relationship by the end, but not by giving up her ambitions or her values. Key aspects of plot: Character: Heroine and Hero (or Heroine/Heroine, or Hero/Hero – for same-sex romances) – a romance is defined by these characters and the relationship between them. […] Desire: from the beginning there should be a spark between the two protagonists – they are irresistibly attracted to each other. […] Connection: The desire between the two main characters should not just be physical, but based on shared interests, respect and (the promise of) love and sexual passion. Conflict: Readers will lose interest unless there are obstacles to the romance's blossoming. Conflict creates both action and suspense, keeping the reader hooked as they want to find out how it will eventually be resolved. It also makes the characters more believable (romance is never easy!) and the relationship more satisfying at the end. There are two types of conflict: - Internal conflict (or underlying conflict): this is conflict caused by the character flaws and complexities of the hero and heroine. This builds throughout the novel, and creates doubts and uncertainties about the hero and heroine's compatibility (though their attraction and underlying connection are always present). Examples of internal conflict: attitudes, personality, worldviews, feelings due to past relationships or life experiences. - External conflict (or apparent conflict): this is conflict due to outside circumstances and social pressures. This conflict is not caused by the hero and heroine but it is manifested in unexpected events or inconvenient interventions by outsiders. It can be introduced by minor characters (e.g. family disapproving) or in events such as a disastrous party. Examples of external conflict: disapproving family or friends, an interfering exboyfriend/girlfriend, a problem at work. Intimacy: in spite of conflict, the hero and heroine must open up to each other and form a close connection. This can be intensely physical, but it should also be emotional. Resolution: This is where everything comes together. All the conflicts must be tied up and resolved, and it must be clear that there are no more obstructions to the hero and heroine's happy future together. […][40]

38 Kwela Books (Hg.): »Kwela romance-writing guidelines (Sapphire Press)«. In: *Scribd* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017080558/https://www.scribd.com/document/29961550/Kwela-Sapphire-Press-Romance-Novel-Writing-Guidelines [1.10.2021], S. 2f.

39 Faith Oneya: »Romance Writing Opportunity: DrumBeats Call for Submissions«. In: *Literary Chronicles* (19.12.2012), https://web.archive.org/web/20201016170203/https://literarychronicles.wordpress.com/2012/12/19/romance-writing-opportunitydrumbeats-call-for-submissions/ [1.10.2021].

40 Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160410005141/https://cdn.shopify.com/s/files/1/0554/2553/files/Ankara_Submission_guidelines_20.05.15.pdf?13518305947056713193 [1.10.2021], S. 3f.

Register

H

Literaturwissenschaft



Julika Griem
Szenen des Lesens
Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch
Mythos Lesen
Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter

2021, 96 S., Klappbroschur
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors
Schrift in bildender Kunst
Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de